Antonio Lotti in seiner Bedeutung als Opernkomponist.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der philosophischen Fakultät (I. Sektion)

der K. Ludwig-Maximilians-Universität

zu München

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

vorgelegt von

Charlotte Spitz.

aus Berlin.

Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig

Großbetrieb für Dissertationsdruck

1918.

Eingereicht am 14. Mai 1917.

Genehmigt auf Antrag des Herrn Professors Kroyer.

Tag der mündlichen Prüfung: 8. Juni 1917.

Meinen Eltern!

Plan.

Einleitung.

I. a) Biographie unter Beleuchtung der historischen und kulturellen Umstände, unter denen sich Lottis Leben vollzog.

b) Knappgefaßte Übersicht der Operngeschichte und Entwickelung der festen musikalischen Formen innerhalb der Oper um die Wende des XVII. zum XVIII. Jahrhundert. Überblick über die Opernpartituren und anderen Tonwerke Lottis, deren Behandlung den eigentlichen Inhalt der Arbeit bildet sowie daran anschließend eine kurze Orientierung über das eingesehene Vergleichsmaterial.

II. Die Opern.

A. Zusammenstellung formal und musikalisch bedeutsamer Momente in den Opern, unter allgemeinen Gesichtspunkten an Hand der Ergebnisse von Einzelanalysen, von denen im Verein mit Teilkopien, Bruchstücke zur Verdeutlichung beigefügt werden.

α) Das formale Element in der Oper, soweit es Formen feststellend, -erweiternd und -neubildend wirkt:

1. Sinfonie, Ritornell.
2. Arie, Cavatine usw.
3. Ensemblesätze und Chor in rein musikalischem Betracht (ihre musikdramatische Bedeutung siehe unter Bβ1).

β) Beherrschung und Anwendung der musikalischen Ausdrucksmittel.

1. Harmonische und dynamische Mittel.
2. Gruppierung und Ausnutzung des orchestralen Apparates und koloristische Effekte.

B. Wertung der Opern nach ihren Textunterlagen und deren enge Beziehung zum dramatischen Moment in den Werken.

α) Stoffliche Übersicht der einzelnen Werke mit anschließend kritischer Beleuchtung der Libretti.

1. Ihre Wertung im Rahmen der zeitgenössischen Operndichtung.
2. Ihre Bedeutung für den Wert der Lottischen Opern hinsichtlich der von ihm getroffenen Auslese.

β) Das Hindrängen nach dramatischer Gestaltung, psychologischer Motivierung und einheitlicher Zeichnung der Charaktere innerhalb der musikalischen Formen:

1. Die Bedeutung des Chores und der größer angelegten Ensemblesätze, soweit sie musikdramatische Höhepunkte innerhalb der Opern darstellen.
2. Ausdruckskraft und dramatische Steigerung im Dialog (Secco und Accompagnato).
3. Erinnerungsmotiv innerhalb der einheitlichen Zeichnung der Personen.

III. Stilkritische Wertung und Einstellung Lottis als Opernkomponisten, in seiner Stellung als einer der letzten Vermittler der Venezianischen Schule und zugleich als Repräsentanten der Frühneapolitaner.

Einleitung.

Die folgenden Ausführungen können dem Programm, das in dem Titel „Antonio Lotti als Opernkomponist“ steckt, nur bedingungsweise gerecht werden. Einer ähnlichen Beurteilung hätte das gesamte Opernmaterial Lottis uneingeschränkt zugrunde liegen müssen. Ferner hätten möglicherweise, gestützt auf maßgebliches Akten- und anderes Quellenmaterial, in fruchtbarer Weise neue Fäden zwischen dem äußeren Verlauf von Lottis Leben und seinem Schaffen aufgedeckt werden können, hätten nicht alle hiezu benötigten Verbindungen infolge des Krieges versagt; sei es durch die Einstellung wichtiger Archive — so z. B. des Königlichen Haupt- und Staatsarchives zu Dresden — oder durch das völlige Abgeschnittensein mit dem Ausland, als das hier besonders Italien und dann auch Belgien in Betracht kam. An diesen Hindernissen scheiterten vor allem zwei Teile der geplanten Arbeit: einmal die ausführliche Biographie, die alle Unklarheiten, die sich in den verschiedenen einschlägigen Notizen und längeren Abhandlungen finden, richtigstellte und vorhandene Lücken zuverlässig ergänzte. Als zweites wäre eine genaue und umfassende Bibliographie der Lottischen Werke sämtlicher Gebiete dringend erforderlich gewesen, da in den bestehenden Verzeichnissen (Fétis, Eitner usw.) lange nicht alles eingeordnet ist, was tatsächlich von Lottis Hand vorliegt, und weil das aufgenommene Material schon jetzt verschiedentlich Irrtümer aufweist. Auch hiervon mußte vorläufig Abstand genommen werden, da sich der schriftliche Verkehr mit den vielen italienischen Bibliotheken und Archiven als völlig ergebnislos erwies, — trotz der wiederholten freundlichen Bemühungen Fräulein Dr. Alija Simons in Zürich. Beides, die noch fehlenden Teile der Biographie, die, wie im folgenden erkenntlich wird, nach Möglichkeit ein klares und genaues Bild von Lottis Persönlichkeit und seinem Leben zu geben sucht, ebenso wie die Gesamtbibliographie, soll in einem späteren Nachtrag erscheinen.

In der Auslese der Werke mußte ich mich auf die in deutschen Bibliotheken vorhandenen Bestände beschränken. Als

Hauptquelle kam hier die Königlich Öffentliche Bibliothek in Dresden in Frage, die eine Reihe von Lottischen Opernpartituren in handschriftlicher Kopie und einen reichen Schatz italienischer Operntexte, darunter eine Anzahl von Lottischen Werken besitzt. Die Durchsicht des ins Gewicht fallenden Materials wurde mir durch die freundliche Bereitschaft des Vorstandes der Musikabteilung der Bibliothek, des Herrn Arno Reichert, wesentlich erleichtert. Es war der Stellung nach, die Lotti in Dresden genoß, anzunehmen, daß sich außer in dem Besitz der Königlich Öffentlichen Bibliothek in Dresden noch weitere Werke Lottis — in Form von Kopien — befinden würden. Die hierfür zuständige Stelle, das oben genannte Staatsarchiv, stand der Benutzung nicht frei, und das Kapell-Archiv hatte, wie mir nach freundlichst angestellten Nachprüfungen sein Leiter, Herr Geheimrat Adolph, erklärte, alles einmal vorhandene Akten- und auch möglicherweise andere Material bei dem Neubau des Staatsarchivs im Frühjahr 1916 an dieses abgetreten. Auch die Bestände der Wiener Bibliotheken konnten nur mit Einschränkung ausgenutzt werden, da die Königliche Hofbibliothek während des Krieges nichts aus ihrem Besitz über die Landesgrenze hin ausleiht. Dafür hatte aber der Leihbetrieb mit der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien nicht ausgesetzt, so daß von dort in einigem Maße das Fehlende ergänzt werden konnte. Von inländischen Bibliotheken wurde dann noch die des Schlosses Wiesentheid benutzt, auf deren einschlägigen Besitz mich Herr Professor Sandberger in freundlichster Weise aufmerksam machte.

Es konnte infolge dieser Schwierigkeiten also nur ein verhältnismäßig kleiner Ausschnitt aus dem Schaffen Lottis als Opernkomponist den Ausführungen zugrunde gelegt werden. Nach dem gewonnenen Einblick scheint es, als ob auch bei dem nicht vollständig vorliegenden Material die Lotti als Opernkomponisten zukommenden Stileigentümlichkeiten wohl erkannt und festgelegt werden können, da die eingesehenen Werke durchaus einheitliche Züge aufweisen und es — gerade bei einem Opernkomponisten jener Zeit — im allgemeinen nicht anzunehmen ist, daß sich wesentliche Abzweigungen von der in mehreren Werken übereinstimmend zur Schau getragenen Bewegung in Inhalt und Ausdrucksform finden sollten. Sobald es die wiederhergestellten, jetzt abgebrochenen Verbindungen ermöglichen, soll hier noch eine genaue Nachprüfung stattfinden.

I a.

Es wurde in der Einleitung darauf hingewiesen, daß in Feststellung der biographischen Daten sowohl wie in der Vollständigkeit der Bibliographie, trotz vielfacher Bemühungen infolge erschwerter, durch den Krieg hervorgerufener Umstände, Lücken geblieben sind, die einer späteren Ausfüllung harren. Es war in diesem Falle nicht nur von ausschlaggebender Wichtigkeit, daß die Verbindung mit Venedig, trotz Beziehungen in der Schweiz, nicht herzustellen war und die Quellen, die in der Bibliothek von San Marco liegen, unausgeschöpft blieben. In gleicher Weise hinderlich war das durch den Krieg veranlaßte Stocken der einheimischen Betriebe. So ist es mir nicht gelungen, trotz schriftlicher und mündlicher Nachfrage wenigstens Sicherheit zu erlangen, ob nicht im Dresdener Staatsarchiv für die Biographie Lottis wichtige Akten vorhanden sind. Da er Mitglied der vom König gebildeten italienischen Kapelle war, ist mit größter Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß zum mindesten die Bestallungsakten dort noch aufbewahrt sind. Als Antwort auf die ebenfalls in liebenswürdiger Weise gestellte Anfrage des Herrn Professor Sandberger wurde nur der Bescheid, daß es keinen Zweck habe, sich während der Kriegsdauer noch in dieser Richtung zu bemühen. Ich war also bei der Zusammenstellung der Biographie fast ausschließlich darauf angewiesen, aus zweiter Hand zu schöpfen. In diesem Falle wird es tunlich sein, gleich im Anfang eine Übersicht der hier hauptsächlich in Betracht kommenden Gewährsleute zu geben, deren Angaben teilweise freilich auch nur mit Vorbehalt anzunehmen waren. Hier ist zuerst zu nennen: Caffi, Francesco: Storia della musica sacra nella già capella ducale di San Marco in Venezia dal 1313 al 1797 (1854/55 2 Bde.). Auf seine Angaben stützt sich mit wenigen Ausnahmen das, was spätere Quellen bringen. So steht es z. B. mit Fürstenau, Moritz: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden (1861/62 2 Bde.). Ferner standen als maßgebende Lexika die von Walther, Johann Gottfried: Musikalisches Lexikon und Musikalische Bibliothek (1732 Probeheft), Erfurt 1738, zur Verfügung, ebenso Gerber,

Ernst Ludwig: Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler (1791/92 2 Bde.).

Gerber: Neues Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler (1812—1814 4 Bde.).

Grove, George: Dictionary of Music and musiciens / v. J. 1450 an / (1879—1889 4 Bde. und Supplement).

Riemann, Hugo: Musiklexikon 1916, 8. Aufl.

Fétis, Francois Joseph: Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique (1837—1844 8 Bde., 2. Aufl. 1860—1865, Supplement von Pougin).

Eitner, Robert: Quellen-Lexikon (1899—1904, 10 Bde.).

In den Hauptsachen werden es diese Werke sein, aus denen sich, soweit wie möglich, ein Gesamtbild erfassen läßt; an einzelnen Stellen werden gelegentlich noch einschlägige Notizen anderer Schriften heranzuziehen sein. Schon in wichtigen Angaben, wie Geburtsort und -jahr, gehen diese Quellen vielfach auseinander. Auch hier konnte leider nach den fruchtlosen eigenen Bemühungen nur Wahrscheinliches vermutet und nichts Sicheres festgestellt werden. Die Angabe des Geburtsortes schwankt zwischen Venedig und Hannover. Der einzige von den Lexikographen, der sich für Hannover entscheidet, ist Eitner, wahrscheinlich gestützt auf die Annahme, daß Lottis Vater, Matteo, dort Kapellmeister war. Diese Vermutung über das hannöversche Amt von Lottis Vater findet sich auch noch, wenigstens andeutungsweise, in den meisten anderen Berichten, während Fischer in seinem einschlägigen Buch[1]) sagt: „Daß damals Matteo Lotti, der Vater des berühmten Komponisten Antonio Lotti, hier Kapellmeister gewesen sein soll, läßt sich aus den amtlichen Kammerrechnungen des Staatsarchives, welche zu den sichersten historischen Quellen gehören, nicht nachweisen". Auf meine Anfrage, betreffs einschlägiger Notizen in den Akten des dortigen Staatsarchives, erhielt ich die Antwort, daß die katholischen Geburts- und Sterberegister nicht weit genug zurückreichen, um irgendwelche Angaben machen zu können. Trotz der Zweifel Fischers bleibt es das Wahrscheinliche, anzunehmen, daß Matteo Lotti in hannöverschen Diensten gestanden hat, weil Caffi, die am besten fundierte Quelle, von diesem Amt als von einer Tatsache spricht. Er nennt ihn den fürstlichen Kapellmeister[2]), meint aber, daß, falls Lotti in Han-

[1]) Dr. Georg Fischer, Musik in Hannover 1903 S. 151.

[2]) Caffi a. a. O. S. 331: „Antonio Lotti nacque all' incirca nell' anno 1667 di Matteo ch'era maestro di Capella presso la corte elettorale d' Annover alora cattolica".

nover geboren worden sei, er schon ganz jung „in età molto verde“ nach Venedig gekommen sein muß, da er sich selbst bei der Widmung seines Madrigalbandes an Kaiser Joseph I. von Österreich im Jahre 1705 „Veneto“ nennt, und weil sein Bruder Francesco in Venedig ein Amt innehatte, das nur solche bekleiden durften, die das Bürgerrecht besaßen. Als den eigentlichen Stammort der Lottis nimmt aber Caffi Venedig mit Sicherheit an[1]). Mit der Feststellung des Geburtsjahres steht es folgendermaßen. Ziemlich übereinstimmend findet sich die Angabe: Um das Jahr 1676, auch Caffi schreibt das gleiche eingangs seiner Ausführung; eine spätere Notiz seiner Abhandlung bestätigt diese Annahme, da er als Tatsache mitteilt, daß Lotti ca. 73 Jahre alt geworden sei. (Das Todesjahr 1740[2]).) Von denjenigen Orten irgend etwas Näheres über sein Leben zu erfahren, mit denen Lotti in persönlicher und künstlerischer Beziehung stand, war nicht möglich. In Dresden infolge der Betriebsstörung, in Wien haben die liebenswürdigerweise von dortiger Seite angestellten Nachforschungen am Obersthofmeisteramt wie in den großen Bibliotheken und dem Schottenstift keine Resultate ergeben. So mußte ich mich in der folgenden Skizzierung des Lebenslaufes hauptsächlich in den Daten auf den Bericht Caffis stützen. Caffi bringt für die menschliche Entwicklung und die Form, in der sich Lottis Leben abspielt, wenig, fast nichts — vor allem, was die Jugend betrifft. Es ist vielmehr eine Folge von Daten, die einen ungefähren Überblick über den Lebenslauf ermöglichen.

Die früheste amtliche Erwähnung von Lotti geschieht nach Caffi am 25. November 1687, wo er als einfacher Sänger „Semplice Cantore“ in den Registern der Kapelle von San Marco aufgeführt wird[3]); eine eigenhändige diesbezügliche Unterschrift von ihm scheint vorhanden. Am 30. Mai 1689 wird er als „Cantor di Contralto“ mit 100 Dukaten Gehalt genannt, seine Einführung in den Kapelldienst verdankt er seinem Erzieher und Lehrer Legrenzi (Istitutore e maestro). Dies ist leider die einzige Erwähnung seitens Caffis über das Lehrverhältnis zwischen Legrenzi und Lotti, dessen genauere Kenntnis für die Entwicklung von Lottis künstlerischer Persönlichkeit von Bedeutung gewesen wäre. Lotti verrichtete aber nicht nur Sängerdienste in der Kapelle, sondern hatte ebenfalls mit den Orgeldienst zu tun. Infolgedessen wird ihm am 6. August 1690 eine jährliche Er-

[1]) Ebenda: „Che fosse Veneta la di Lui familia però non saprei dubitarne, et perchè „Veneto“ si chiama egli stesso nel suo libro de' Madrigali. . . .“

[2]) Ebenda S. 352.

[3]) Caffi a. a. O. S. 344.

höhung des Gehaltes um 50 Dukaten gewährt, unter der Bedingung, daß er bei jeder Verhinderung des Organisten einspringe, sowie es ihm von dem Kapellmeister angesagt werde[1]). Weniger als zwei Jahre später, am 31. Mai 1692 — nicht am 31. Juli, wie Eitner sagt —, wird er Organist an Stelle Francesco C. Pollarolos, der zum Vizekapellmeister emporrückt. Weitere sechs Jahre bekleidet er dies Amt, das, wie Caffi berichtet, ihm schon damals einen großen Ruf eintrug. Nach Ablauf dieser sechs Jahre komponiert er eine a-cappella-Messe[2]), die er dem Prokuratorium Venedigs widmet (alla magistratura Procuratoria). Leider fügt Caffi keine bestimmte Angabe hinzu, aus der man ersehen könnte, welche Messe von Lotti gemeint ist. Nach dem Dekret vom 22. Juli 1698 erhielt er als Belohnung dafür 100 Dukaten[3]). Allmählich steigt er immer weiter im Dienstrang: am 17. August 1704 — ungefähr 47jährig — wird er erster Organist an Stelle Filippo Giacomo Spadas. Ein Zeichen, wie hochgeschätzt Lotti in seinem Amte war, zeigt ein Dekret vom 2. März 1732, in dem ihm — ein ganz seltener Fall — zur Unterstützung sein tüchtiger Schüler Giuseppe Saratelli beigegeben wird; dieser wird auch später sein Nachfolger als erster Organist. Caffi schreibt ausdrücklich, man möchte ja nicht glauben, daß dieses Dekret auf eine verminderte Leistungsfähigkeit von Lotti zu deuten sei. Im Gegenteil, als ein Jahr später der Kapellmeister Antonio Biffi stirbt, entsteht ein heißer Kampf um die freigewordene Stelle, aus dem als Sieger Lotti hervorgeht. Die Mitbewerber waren der Vizekapellmeister Carlo F. Pollarolo, der im Amtsgrad Lotti voraus war, und ferner Nicola Porpora, der damals größten Ruhm genoß. Am Wahltag, dem 8. März 1733, blieb wegen Stimmengleichheit der Kampf unentschieden. Die Angelegenheit stand in der Schwebe, in der Tat aber verrichtete Lotti seit diesem Tag das Kapellmeisteramt. Am 2. April 1736 begann der Wettstreit von neuem. Porpora war indessen ausgeschieden, dafür aber Giovanni Porta eingetreten. Mit einem plus von neun Stimmen siegt nun Lotti auch der Form nach über seine Gegner. Er erhält ein Gehalt von 400 Dukaten — nicht nur 40 Dukaten, wie Eitner schreibt. Ferner stand ihm nun die Vergünstigung

---

[1]) Ebenda S. 344. Der folgende Wortlaut deutet durch die schräg gestellten Lettern an, daß Caffi hier offenbar den genauen Text der Aktenvorlage zitiert: „Che supplica ad ogni mancanza d' organista secondo dal Maestro di Capella gli sara indicata: Il che resti praticato per questa volta solamente, avuto riguardo all' abilità del medesimo".

[2]) Ebenda S. 344: „Libro per il Canto d'una messa a capella".

[3]) Caffi a. a. O. S. 345 ff. (dies gilt ebenfalls für die folgenden Ausführungen).

einer freien Amtswohnung zu, die dicht an der Kirche, an der Piazza de' Canonici gelegen war. Er durfte außerdem noch seine Schwester und seinen Schwager bei sich aufnehmen. Sein Amt bekleidete er bis zu seinem Tode, am 5. Januar 1740 (nach venezianischer Zeitrechnung 1739). Er starb, ungefähr 73 Jahre alt, an der Wassersucht. Beigesetzt wurde seine Leiche in Giminiano, weil er zuletzt in einem schönen Privatbesitz mit seiner Familie in diesem Kirchspiel gewohnt hatte. In der gleichen Gruft wurde seine Frau — Santa Stella — ca. 20 Jahre nach ihm begraben; sie starb am 18. September 1759.

Die Inschrift des gemeinsamen Leichensteines lautet:

Antonio Lotti / in Ducali Basilica musices moderati /
Santa Stella / conjugi charissimo / praedefuncto / ac sibi / T. F. M. an.
MDCCLIX.

Dies sind die Umrisse von Lottis Leben, soweit sie durch Caffi bekannt werden. Noch geringer sind die Anhaltspunkte, aus denen sich einigermaßen ein Einblick in das private und Familienleben Lottis gewinnen läßt. Bevor aber dazu geschritten wird, soll noch eine kurze, aber für Lotti bedeutungsvolle Periode in seiner Laufbahn, vor allem als Opernkomponist — als der er im folgenden hauptsächlich interessieren wird — näher beleuchtet werden.

Bis auf eine Ausnahme spielte sich Lottis Leben, insoweit es für die Öffentlichkeit in Betracht kam, im Rahmen des Kapelldienstes von San Marco ab. Diese eine Ausnahme bildet seine Berufung an den Dresdner Hof gelegentlich der Heirat des damaligen Kurprinzen Friedrich August, als Kurfürst Friedrich August II. Lotti sollte das Haupt einer italienischen Kapelle bilden und vorerst einmal *eine* Oper zu den Festlichkeiten liefern. In der Beurlaubungsurkunde der Prokuratoren, die vom 22. Juli 1717 datiert war, stand ausdrücklich vermerkt: „Per farvi un' opera[1])". Im Zusammenhang mit dem künstlerischen Entwicklungsgang Lottis, soweit er sich verfolgen läßt, wird dieser Aufenthalt in Dresden noch eingehender behandelt werden.

So ziemlich das einzige, das wiederholt und einstimmig von seinem Familienleben erwähnt wird, ist seine Ehe mit der Sängerin Santa Stella, die als eine durchaus glückliche hingestellt wird. Der einzige Ort, an dem eingehender Lottis Ehe behandelt wird, ist bei L. Naumann[2]). Freilich erscheinen die hier angestellten Erwägungen so fragwürdig, daß ihnen keine große

[1]) Caffi a. a. O. S. 342.
[2]) L. Naumann, Italienische Tondichter 1876 2. Aufl. 1882 S. 322.

Bedeutung beigemessen werden darf. Aus der Tatsache, daß Santa Stella in ihrem Testament noch eine Tochter mit Namen Lucretia Maria Basadonna bedenkt[1]), konstruiert sich Naumann einen völligen Roman mit einer vor der Ehe mit Lotti und vor diesem geheimgehaltenen Verbindung Santa Stellas und einer daraus resultierenden Unstimmigkeit der beiden Gatten. Caffi, als der maßgebendere, stellt nur fest, daß es ihm nicht gelungen sei, aufzuzeigen, ob Santa Stella schon eine frühere Ehe eingegangen war oder nicht, ohne irgendwelche Rückschlüsse auf das Zusammenleben Lottis mit seiner Frau zu ziehen — im Gegenteil, wo er kann, betont er die schöne Gemeinschaft der beiden. Gerade das, was Naumann zu neuem Zweifel Anlaß gibt, nämlich die Künstlerschaft Santa Stellas, scheint hier eher fördernd als hemmend gewirkt zu haben; hat auch, was Naumann als so schwerwiegend hinstellt, Lotti seit dem Jahre 1719 keine Oper mehr geschrieben, sondern sich hauptsächlich der geistlichen Musik — inwieweit der Instrumentalmusik, ist nicht zu ersehen — ergeben, und gehört seine Frau als Opernsängerin der Bühne an — so braucht das noch lange nicht auf eine grundsätzlich gegnerische Gesinnung in Kunstfragen hinzudeuten, besonders da, wie später näher dargelegt werden wird, der endgültige Verzicht Lottis auf die Oper sicher weniger in der Ablehnung dieser Kunstgattung als solcher zu suchen ist, als daß er wohl sah, daß die ihm vorschwebende Norm des Musikdramas für ihn zu gestalten unerreichbar war.

Wieviel Geschwister Lotti hatte, läßt sich nicht genau sagen; in seinem Testament werden ein Bruder Francesco und eine Schwester Bernardina genannt; jedoch wäre möglich, daß ein oder mehrere schon vor ihm gestorben waren oder in derartigen Verhältnissen lebten, daß sich eine pekuniäre Fürsorge für sie erübrigte. Es taucht noch mehrfach in Nachschlagewerken und Kapellregistern der Name Giovanni Lotti auf; weder ließ es sich bis jetzt ermitteln, ob es sich bei diesem Giovanni Lotti in jedem Fall um die gleiche Person handelt, noch, ob er in irgendwelchen verwandtschaftlichen Beziehungen zu Antonio Lotti stand. Das ausführlichste Dokument, das über die gegenseitigen Familienbeziehungen sowie die Lebensumstände, in denen Lotti sich befand, aufklärt, ist das schon oben genannte Testament[2]). Die ursprüngliche Fassung lautet vom 12. Mai 1738, hierzu folgen

---

[1]) Caffi a. a. O. S. 351.

[2]) La Mara, Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten Bd. 1 S. 137ff. (La Mara verweist auf das italienische Original im Archivio di Stato zu Venedig).

noch zwei Kodizille vom 29. März 1739 und 16. September 1739 (offenbar nach venetianischer Zeitrechnung). Aus dem Testament geht ein inniger Zusammenhang zwischen den Geschwistern und vor allem eine überaus nahe Gemeinschaft zwischen den beiden Gatten hervor. Lotti starb als ein reicher Mann; den Wohlstand hatte er nächst der offenbar sehr bedeutenden Mitgift seiner Frau, „welche achtzehntausendsechshundert Dukaten betrug [1])", seiner eigenen Arbeit zu verdanken. So wendet er sich im Testament an seinen Bruder Francesco mit den Worten [1]): „Da wir weder vom Vater noch von der Mutter das geringste Erbe empfangen haben, so ist das wenige, was wir mit unserer Arbeit zurückgelegt haben, ein gemeinsames, ebenso meiner Frau als mir gehöriges Gut, das Gott mir in Gnade schenkte, und das wir miteinander mühevoll erworben haben, seitdem wir zusammen leben". Er bedachte Bruder und Schwester in gleich liebevoller Weise. Überhaupt zeigt dies Testament Lotti als einen für seine ganze Umgebung vorsorglichen und überlegten Mann, dessen praktische Einsichten wohltuend an der Wärme seines Empfindens orientiert sind. Dafür sprechen z. B. seine Verfügungen für die Dienerschaft, von der er jeden einzelnen besonders bedenkt. Es scheint sonst in den wohlhabenden venezianischen Kreisen Gewohnheit gewesen zu sein, bei einem Trauerfall in der Familie die Dienerschaft mit Trauerkleidern zu versehen; anstatt dessen setzt Lotti fest, daß jeder einzelne (mit Namensnennung) eine größere oder kleinere Summe ausgehändigt erhalten solle, mit besonderem Nachdruck wird noch sein „getreuer Diener Pietro Martelli" erwähnt, „er soll 20 Dukaten in Silber und zwei von meinen Alltagskleidern samt sechs Leinenhemden haben". Zwei Gondelieri, die mit aufgezählt werden, lassen auf den Besitz einer Privatgondel schließen. Es spricht ferner aus Lottis Worten eine tiefe Frömmigkeit und gefaßte Ergebenheit in sein Schicksal. Hier findet sich auch die Bestimmung, daß die von ihm geschriebene a-capella-Totenmesse jährlich einmal in San Giminiano aufgeführt werden soll. Auf diese Bemerkung kommt Caffi zurück [2]). — Den Eindruck, den man aus diesem Testament von Lottis Persönlichkeit gewinnt, ist ein ganz einheitlicher und sympathischer; die wenigen brieflichen Dokumente, die erhalten sind, bestätigen ihn noch. Es sind dies die Briefe, die Lotti in einer leidigen Angelegenheit gegen Bononcini zu schreiben hatte, und die von einer

[1]) Ebenda S. 139.

[2]) Caffi a. a. O. S. 325: „Avvendo io fatto una messa da morto a capella, ed essendo maestro di capella, desidererei porter far la sua dote a questa messa che fosse detta in San Giminiano una volta all'anno".

durchaus vornehmen Gesinnung zeugen. Es wird im folgenden in anderem Zusammenhang noch darauf näher einzugehen sein.

Der wichtigste und interessierendste Abschnitt einer Künstlerbiographie, die allmähliche Entwickelung, die Einflüsse der menschlichen und künstlerischen Umgebung in jungen Jahren, das mit der Zeit stärkere Betonen der eigenen Individualität bis zum endgültigen Ausreifen einer starken Persönlichkeit, kann hier infolge des fehlenden biographischen und künstlerischen Materials nicht in den eigentlich erforderlichen klaren Linien gegeben werden. Die Lücken sind groß, und aus den einzelnen Marksteinen — den Schöpfungen — bieten sich nur selten kleine Wegausschnitte zu eingehender Betrachtung dar.

Alle Quellen geben einheitlich Giovanni Legrenzi als den Lehrmeister an[1]), dessen Unterricht Lotti offenbar schon in sehr jungen Jahren genossen haben muß; jedenfalls bereits im Jahre 1683 — sechszehnjährig —, da Caffi in den Irrtum verfällt, die durch Taddeo Wiel[2]) endgültig Legrenzi zugeschriebene Oper „Il Giustino" als das Erstlingswerk Lottis zu bezeichnen, das sein Lehrer Legrenzi dann unter seinem Namen habe aufführen lassen. Legrenzi war zur Zeit von Lottis Heranreifen die stärkste musikalische Persönlichkeit in Venedig, dessen produktive Kraft und dessen Können sich sowohl auf geistliche und weltliche vokale, wie denn vor allem auf rein instrumentale Musik erstreckte. In doppelter Weise mußte der Unterricht bei diesem Manne anregend und befruchtend für Lotti gewesen sein, da Legrenzi in seinem Hause gesellig-musikalische Zusammenkünfte pflegte, bei denen die Schüler praktisch mit dem Besten vertraut wurden und wohl auch leicht, wenn genügend Begabung vorlag, die ersten Beziehungen mit der Öffentlichkeit anknüpften[3]). Dort mag auch Lotti die später für ihn bedeutsame Bekanntschaft mit dem Hause Vallaresso gemacht haben, einer venezianischen Patrizierfamilie, die selbst kunstsinnig und kunstausübend war[4]). Caffi betont neben dem Verkehr Lottis mit vornehmen, hochmögenden Familien (distinte magnatizie famiglie) als besonders wichtig für ihn eben den Umgang mit den Vallaressi, von denen mit gleichem Eifer Wissenschaften und die schönen Künste gepflegt wurden. Mit einem Familienmitglied

---

[1]) Caffi a. a. O. S. 331 ff.

[2]) Taddeo Wiel, I Codici Musicali Contariniani, Venezia 1888, S. 71 ff.

[3]) Caffi a. a. O. S. 313: „Questi trattenimenti non solamente eran dilizia di principali patrizii ed' eletti Cittadini da Lui cortesamente invitati ad udirne, ma erano anche insieme continua occasione d'esercizio utilissimo a' molti allievi suoi e di canto e di suono".

[4]) Caffi a. a. O. S. 335 ff.

verband ihn das Schaffen am gemeinsamen Werke; Zaccharia Vallaresso lieferte den Text zu Lottis Oratorium „Gioas re di Giuda“ [1]) und die Verse zu dem so berühmt gewordenen „Madrigale per il Bucentoro“ aus dem Jahre 1736. Dieser nahe Zusammenhang mit den Vallaressi mag für Lotti ein Sprungbrett für weitere, förderliche Beziehungen geworden sein. Diese Kreise waren es, in denen damals das rege künstlerische Leben Venedigs pulsierte, in denen Zeit, Kraft und Geld in ausreichendem Maße geboten wurde, um allen irgendwie lebenskräftigen Trieben zum Wachstum zu verhelfen. In ihnen verkörperte sich für den Fremden, der Italien bereiste, das, was im Ausland von dem venezianischen Kunsttreiben bekannt und berühmt war. Italien, und hier neben Rom und Neapel vor allem Venedig, war das Land, wohin von dem Ausland damals besonders Musiker und Musikliebhaber, darunter nicht selten Prinzen oder Fürsten aus regierenden Häusern, ihre Fahrten lenkten. Diese fanden dann zumeist Eingang in die oben erwähnten Kreise, wo sie dann ihrerseits in Berührung mit den zur Zeit namhaften Künstlern Venedigs kamen. Auf diese Weise wird sich auch die Bekanntschaft Lottis mit dem Kurprinzen von Sachsen und in anderer Hinsicht die mit Händel vollzogen haben. Gerade über diese Beziehung zu Händel liegen nirgends genaue Berichte vor, nur werden ihre Namen häufig, auch bei Chrysander [2]) in enger Verbindung genannt, so daß man eine persönliche Bekanntschaft als sicher annehmen muß. Händel weilte 1708 und 1710 (zur Karnevalszeit) in Venedig [3]). Jahre, in denen Lotti längst einen Ruf hatte, der über die italienischen Grenzen hinausging. Im Jahre 1705 hatte er seinen Band „Madrigali a due, tre e quattro voci“ dem Kaiser Joseph von Österreich gewidmet; ein Werk, das ihm alsbald europäischen Ruhm eintrug [4]). Ferner war er mitten im Opernschaffen, das bei ihm die Jahre von 1693 bis 1719 ausfüllt und als solcher gerade für den Händel jener Epoche von besonderer Bedeutung. Einfluß auf die Gestaltung von Lottis Leben hatte am Ende nur die nähere Bekanntschaft mit dem überaus kunstsinnigen Kurprinzen von Sachsen, der sich mehrfach in Italien auf Kunstreisen befand. Zu einem längeren Aufenthalt weilte er in Venedig, im Frühjahr 1716 bis Herbst 1717 [5]).

---

[1]) Nähere Aufklärungen über diese Adelsfamilie ließen sich trotz Nachforschungen in dem Adelskatalog der italienischen Familien, Litta, nicht ermitteln.

[2]) F. Chrysander, G. F. Händel, Leipzig 1858, S. 188 ff.

[3]) Ebenda S. 187 ff. u. 249 ff.

[4]) Caffi a. a. O. S. 338.

[5]) Fürstenau a. a. O. Bd. 2 S. 98 ff.

Dresden war durch sein kunstliebendes und kunstverständiges Herrscherhaus schon im XVII. Jahrhundert vorzugsweise eine Pflegstätte nicht nur der einheimischen, sondern auch der eingewanderten italienischen Musik geworden. Man braucht nur an die Namen Schütz, Bontempi, Bernhard, Dedekind und Krieger zu denken. Im Beginn des XVIII. Jahrhunderts war es nun vor allem der damalige Kurprinz Friedrich August, der mit seiner leidenschaftlichen Liebe zur italienischen Musik und vorzüglich zur italienischen Opernmusik die für lange Zeit maßgebende Umwälzung am heimatlichen Hofe mit der Errichtung einer ständigen italienischen Oper durchführte. In Venedig konnte der Kurprinz alle Vorbedingungen für die Erfüllung seines Zieles finden; er kam schnell in die oben erwähnten kunstsinnigen Kreise der Namens- und Geldaristokratie hinein, wo sich ihm das ganze Musiktreiben in vollster Blüte bot. Fürstenau erwähnt vor allem das Haus eines reichen Kaufmanns, mit Namen Bianchi [1]), wo sich ein besonders glänzender Künstlerkreis versammelte und wohin der Kurprinz vorzüglich kam. Angeregt durch diese gesellige Art der Kunstpflege machte er dann selbst ein Haus, hielt sich eine ständige Kammermusik und blieb dadurch in steter Verbindung mit den ersten Künstlern, die er für Dresden zu gewinnen dachte. Der Plan, eine durchweg fähige italienische Kapelle nach Dresden zu verpflanzen, mußte auf Schwierigkeiten verschiedenster Art stoßen. Es war begreiflich, daß die dort heimische Kapelle nicht erbaut von dem Gedanken war, in den Italienern Nebenbuhler, wahrscheinlich sogar bevorzugte Nebenbuhler zu erhalten. Ähnliche Befürchtungen erfüllten offenbar auch den Kurfürsten, der in einem weit ausgesponnenen Briefwechsel über die Angelegenheit seinem Sohn bei seiner erteilten Zustimmung ans Herz legt: „Que cela ne dérangera rien dans l'orchestre [2])". Es ist wichtig, den schon im Anfang im Verborgenen bestehenden Antagonismus zu erwähnen, der bis auf gelegentliche Ausnahmen zwischen beiden Lagern bestand und schließlich auch zur Sprengung der italienischen Kapelle führte. Der ursprüngliche Stamm der Kapelle hatte aber auch ein Recht, auf seine Vorzüge stolz zu sein; denn für seine ausgezeichnete Qualität bürgt der Bericht von Quantz, den er in seiner Autobiographie anläßlich der Beschreibung seines Dresdener Aufenthalts von 1716 bis 1719 gibt [3]): „Das königliche Orchester war zu der Zeit schon im

[1]) Fürstenau a. a. O. Bd. 2 S. 98 ff.
[2]) Fürstenau a. a. O. Bd. 2 S. 99.
[3]) Marpurg, Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik 1754—1760 Bd. 1 S. 206 ff.

besonderen Flor. Durch die von dem damaligen Conzertmeister Volumier eingeführte französische egale Art des Vortrages unterschied es sich bereits von vielen anderen Orchestern: so wie es nachgehends, unter der Anführung des folgenden Conzertmeisters Pisendel, durch Einführung eines vermischten Geschmackes immer nach und nach zu solcher Feinigkeit der Ausführung gebracht worden, daß ich auf allen meinen künftigen Reisen nichts besseres gehört habe. Es prangte damals mit verschiedenen berühmten Instrumentisten als: Pisendeln und Veracini auf der Violine; Pantaleon Hebenstreit auf dem „Pantaleon", Sylvius L. Weissen auf der Laute und Theorbe, Richter auf der Hoboe, Buffardin[1]) auf der Flöte Traversiére, der guten Violinisten, Cellisten, Fagottisten, Waldhornisten und Contra-Violinisten zu geschweigen".

Dies war der vorzügliche Grundstock, zu dem sich dann die neuen italienischen Kräfte gesellten. Das Wohl der von ihm angeworbenen Künstler, vor allem das Lottis, als ihrem Haupt, lag dem Kurprinzen sehr am Herzen, wie aus zwei bei Fürstenau aufgenommenen Schreiben an den Kurfürsten hervorgeht[2]). Es heißt in dem einen: „Supplier Sa M. de Lui permettre d'exposer de bouche dont je l'ai chargé au Sujet de Lotti, Mauro et autres Musiciens pour l'Opèra; de les recommander de ma part à Mr. le grand Marechal, et à ceux à qui ils auront à faire; demander de ma part l'ordre de Sa. M. pour choisir les quartiers convenables pour eux à leur arrivée etc." Vor allem schien er die Sorge zu haben, daß der damalige erste Kapellmeister der Kurfürstlichen Kammerkapelle: Johann Chr. Schmidt, sich gegen die Neuerungen sträuben würde. Der König beruhigt ihn diesbezüglich und läßt ihm mitteilen: „sur quoi le Roi s'est déclaré, que S. M. leur accordera toute Protection possible, qu'elle fera en sorte, que le Sr. Schmidt n'ait rien à demêler aux eux, etc." Die Verhandlungen gingen zwischen Dresden und Venedig hin und her, auch der Geldpunkt machte Schwierigkeiten, und so kam es dann erst am 5. September 1717 zur Abreise der angeworbenen Künstler. Die zeitlich wohl am weitesten zurückliegende Erwähnung der Übersiedelung nach Dresden bringt Nemeitz[3]), er spricht von dem eignen Aufenthalt in Venedig, da heißt es an einer Stelle, wo er im besonderen von der Kapelle San Marco spricht: „Der Kapell-Meister davon hieß

---

[1]) Buffardin war der Lehrer von Quantz.

[2]) Fürstenau a. a. O. Bd. 2 S. 100.

[3]) Hofrath Nemeitzens Nachlese besonderer Nachrichten aus Italien 1726 S. 50.

anno 1721 Biffi und der Unter-Kapell-Meister Pollaroli, welcher aber 1723 im 70. Jahre seines Lebens gestorben. Der erste Organist bey dieser St. Marx-Kirche war der berühmte Virtuose Lotti, welcher mit seiner Frau, einer trefflichen Sängerin, zu dem Beylager des Sächsischen Churprinzens vor einigen Jahren nach Dresden verschrieben gewesen, von wannen derselbe mehr als 12 000 Thaler mit sich nach Venedig zurückbrachte".

Damit man sieht, welcher Apparat von Künstlern Lotti zur Verfügung stand, möge hier das Verzeichnis der in Venedig gewonnenen Kräfte folgen, unter denen als einziger Deutscher Johann David Heinichen sich befand. Die mit ihm auf ein Jahr engagierten Italiener sind folgende[1]):

Der Kapellmeister Antonio Lotti und die erste Sopranistin Santa Stella Lotti 2100 Doppien oder Louisdor à 5 Thaler	=	10 500	Taler
Die zweite Sopranistin Margherita Caterina Zani, genannt Marutini 800 Louisdor	=	4 000	„
Die Contra-Altistin Lucia Gaggi, genannt Bavarini . . . . . 600 Louisdor	=	3 000	„
Der erste Sopranist Francesco Bernardi, genannt Senesino . . 1400 Louisdor	=	7 000	„
Der zweite Sopranist Matteo Berselli 900 Louisdor	=	4 500	„
Der Tenorist Francesco Guicciardi 600 Louisdor	=	3 000	„
Der Dichter Antonio Abbate Maria Luchini		1 000	„

In der gleichen Zeit und im Jahre 1718 wurden außer diesen Italienern noch folgende Künstler verpflichtet:

Die Sopranistin Livia Constantini, genannt La Polacchina	1600	Taler	
Der Bassist Lucrezio Borsari . . .	1333	„	8 g. Gr.
Der Altist Cajetano Bernstadt . . .	3000	„	
Der Altist Giuseppe Maria Boschi 7000 Louisdor =	3500	„	
Der Violinist Francesco Maria Veracini (1. August 1717)	1200	„	
Der Contrabassist Angelo Gaggi . .	400	„	
Zwei italienische Souffleure	400	„	

[1]) Das Verzeichnis ist Fürstenau a. a. O. Bd. 2 S. 105 ff. entnommen.

„Außer ihrem Gehalte hatten diese Künstler noch mancherlei Vergünstigungen, wie freie Wohnung, Kost, Licht, Heizung oder doch Vergütung dafür[1])."

Wie stark bei der Auswahl auch die Geldfrage mitsprach, zeigt der Bericht, den der Kurprinz über Luchini nach Dresden schickt. Seine Beurteilung ist wichtig, weil, wie später gezeigt wird, Lottis Schaffen auf dem Gebiete der Oper in starke Abhängigkeit von den sehr durchschnittlichen, ja häufig minderwertigen Textdichtungen Luchinis gerät. In dem erwähnten Briefe heißt es[2]): „Comme il n'est pas l'homme de la première sphère pour faire des Operas nouveaux, ces sortes des gens étants difficils à trouver et trop chèrs il sera bon pour composer des Oratoires, des Serenades et des poesies pour la Musique de la chambre, pour abbreger ou prolonger les scènes et pour changer les airs et les accomoder à la fantaisie du compositeur et des musiciens". Leider bleibt es nicht bei dem ursprünglichen Vorhaben, Luchini nicht als Opernlibrettisten zu verwenden; sondern er lieferte zu zwei von den drei in Dresden entstandenen Opern Lottis den Text, zum „Giove in Argo" und zum „Ascanio". War Dresden für den Musiker jener Zeit infolge seiner ausgezeichneten Kapelle schon an sich ein Anziehungspunkt, so machte die Gründung der italienischen Oper berechtigtes Aufsehen, so daß in den Jahren 1717—1719, vorübergehend wenigstens, die größten Geister auf dem Gebiete der Musik zusammentraten; Männer, die in sich grundverschiedene Elemente von alten Kunsttraditionen und neuem eigenen Leben trugen. Daß Quantz in diesen Jahren anwesend war, wurde schon gesagt. Bedeutsamer ist, daß Bach im Jahre 1717 zum ersten Male nach Dresden kam und dort, wie die Verhältnisse lagen, Lotti, dessen Kompositionen er hochschätzte, persönlich kennen gelernt haben mag[3]). Im Jahre 1719 kam Händel nach Dresden, um für die neugegründete Königliche Akademie in London tüchtige Kräfte zu werben[4]). Telemann, der dem italienischen Geschmack gegenüber den deutschen Stil vertrat, weilte ebenfalls im September 1719 in Dresden[5]). Die Anwesenheit dieser Männer, deren Namen die musikalische Welt erfüllten, mußte dazu beitragen, einen Künstler wie Lotti, der an Ruf ihnen kaum nachstand, aber noch nie über die Grenzen seiner Heimat hinausgekommen

---

[1]) Fürstenau a. a. O. Bd. 2 S. 106.
[2]) Ebenda S. 113ff.
[3]) Ebenda S. 121.
[4]) Ebenda S. 133.
[5]) Ebenda S. 151.

war, das neue Leben in der Fremde doppelt angenehm zu machen.

Es mag an dieser Stelle noch einiges beigefügt werden, das die Stellung Santa Stellas als Künstlerin aufzeigt; läge nicht durch einen Bericht von Quantz die Bestätigung vor, so müßte allein aus der Tatsache, daß sie bei einem derartigen Unternehmen, wie es die Gründung der Italienischen Oper in Dresden war, als erste Sopranistin angestellt wurde, in ihr eine große künstlerische Kraft vermuten lassen. Die Worte von Quantz mögen hier folgen[1]: „Die Lotti hatte eine völlige starke Sopranstimme, gute Intonation und guten Trillo. Die hohen Töne machten ihr einige Mühe, das Adagio war ihre Stärke. Das sogenannte „tempo rubato" habe ich von ihr zum erstenmal gehört. Sie machte auf der Schaubühne eine sehr gute Figur, und ihre Aktion war besonders in erhabenen Charakteren unverbesserlich". Diese Worte zeigen zur Genüge, daß man eine vollwertige Künstlerin in ihr verpflichtet hatte.

Da das alte Komödienhaus für die geplante Ausdehnung der Italienischen Oper nicht mehr ausreichte, wurde der Bau eines großen neuen Opernhauses vom König für die zur Feier der Hochzeit seines Sohnes vorbereiteten Festlichkeiten in Angriff genommen. Auch hierzu hatte der Kurprinz für italienische Arbeitskräfte gesorgt; die italienischen Theaterbaumeister und Dekorateure hatten in ihrem Fach damals ebenso Weltruf wie die Bühnenkünstler. Namen wie die der Brüder Alessandro und Girolamo Mauro kehren in den Personalangaben der italienischen Libretti der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts immer wieder; diese beiden wurden denn auch vom Kurprinzen für Dresden verpflichtet[2], und nachdem sowohl genügend Menschenmaterial wie der pekuniäre Fond verschafft war, konnte im Beginn des September 1718 an die Grundsteinlegung des Baues gegangen werden[3]. Damit sich aber die Darbietungen, die man von der neu formierten italienischen Operngesellschaft erwartete, nicht zu lange hinausschoben, d. h. bis zur Vollendung des geplanten Opernhauses, wurde von den fremden Bauleuten in dem alten Redoutensaal eine provisorische Bühne eingerichtet, deren Einweihung mit Lottis „Giove in Argo" (Text von Luchini) begangen wurde[4]. Das Titelblatt des Textbuches lautet:

---

[1]) Quantz Autobiographie in Marpurg a. a. O. Bd. 1 S. 206 ff.
[2]) Fürstenau a. a. O. Bd. 2 S. 414.
[3]) Ebenda S. 128.
[4]) Ebenda S. 414 ff.

Giove in Argo
Melodrama Pastorale
per Commando
Di S. R. M.
D'Augusto II
Re di Polonia, & Elettor
di Sassonia
Da representarsi in Musica nella Sala
del Ridotto in Dresda.
L'Autumno del 1717.

Das Textbuch ist in besonders klarem Druck ausgeführt, dem italienischen Text gegenüber befindet sich auf der anderen Blattseite eine französische Übersetzung, da manchem das Italienische weniger geläufig gewesen sein mag als das damals zur Hofsprache erhobene Französisch. Fürstenau gibt als genaues Datum für den Aufführungstag den 25. Oktober an, am 5. September waren aber erst die Italiener von Venedig nach Dresden abgereist[1]), so daß man daran wohl ermessen kann, in welcher Eile Dichter, Komponist und ebenfalls die ausübenden Künstler an der Einstudierung ihrer Rollen arbeiten mußten. Hierauf muß man Luchini wohl auch etwas zugute halten, obgleich solche Vergreifungen im Geschmack, wie sie sowohl in diesem Stück, als besonders in dem darauffolgenden „Ascanio overo gl'odi Delusi dal Sangue" vorkommen, ihre Ursache weniger in der beschränkten Zeit als in dem geringen Vermögen Luchinis haben mögen. — Die Karnevalsfestlichkeiten im Jahre 1718 nahmen ihren weiteren Verlauf, leider berichtet Fürstenau über die etwaigen Wiederholungen der Oper nichts und teilt erst wieder die Erstaufführung der nächsten Lottischen Oper mit, die ebenfalls in die Karnevalszeit von 1718 fiel. Es ist dies das obengenannte Werk. Der Titel schwankt, und man begegnet ihm in den verschiedensten Fassungen; vollständig lautet er wie oben; sonst wird das Werk häufig kurz „L'Ascanio" oder „Ascanio" genannt; auch findet sich zuweilen, so z. B. im gedruckten Textbuch als verkürzte Form nur „Gl'odi delusi dal Sangue". Das Titelblatt des Librettos lautet wie folgt:

gl'Odj Delusi
dal Sangue
Drama per Musica
per Comando
Della S. R. M.
D'Augusto II.
Re di Polonia, & Elettor di
Sassonia

[1]) Fürstenau a. a. O. Bd. 2 S. 101.

Da rappresentarsi in Dresda
nel Carnevale
1718.

Mit Bleistift findet sich rechts und links in den Ecken eingetragen: Mus. v. Ant. Lotti und Text von Ant. M. Luchini. Auch hier ist dem italienischen Wortlaut ein französischer gegenübergestellt. Die Ausstattung des Textbuches zeichnet sich vor der zum „Giove in Argo“ aus. Das Buch ist in rote Seide gebunden und weist auch größeres Format auf als gewöhnlich. Das Längsmaß beträgt $21\,^3/_4$ cm, das Quermaß $16\,^1/_2$ und die Höhe 2 cm. Diese Oper wurde ebenfalls, da das neue Opernhaus im Bau begriffen war, in dem vergrößerten Redoutensaal aufgeführt. Die Zeit bis zur Vollendung der neuen Bühne wurde wahrgenommen, um den Bestand an Sängern und Instrumentisten noch zu vergrößern. Noch vor der feierlichen Eröffnung des Opernhauses erhielten — nach Ablauf des einjährigen Kontraktes — Margh. Zani, Lucia und Ang. Gaggi sowie noch ein Deutscher, namens Bernstadt, die Entlassung[1]; auch mußte Luchinis Stelle neu besetzt werden, da er 1718 mit einer jungen Dresdnerin flüchtig geworden war[2]. So bestand denn das gesamte für die Oper zur Verfügung stehende Personal aus folgenden Gliedern[3]:

Kapellmeister Antonio Lotti . . .	9975	Taler	
Poet Stef. Pallavicini.	1333	„	8 Groschen
Sängerinnen:			
Santa Stella Lotti (Gehalt ist schon bei Antonio Lotti mit einbegriffen)			
Margh. Durastanti	5225	„	
Vittoria Tesi	2375	„	
Mar. Ant. Laurenti, genannt Coralli	2375	„	
Madelaine du Salvay	2000	„	
Livia Constantini	1600	„	
Sänger:			
Francesco Bernardi, genannt Senesino	6650	„	
Matteo Berselli	4275	„	
Giuseppe Maria Boschi	3325	„	
Francesco Giucciardi.	2850	„	
Lucrezio Borsari	1333	„	8 „
2 Souffleure	320	„	
Sa. Sa.	43 636	Taler	16 Groschen

[1]) Fürstenau a. a. O. Bd. 2 S. 126.
[2]) Ebenda S. 133.
[3]) Ebenda S. 135 ff.

Dazu kamen dann noch die „musiciens vocals francais“ und die Mitglieder aus der comédie française, das ganze Ballett mit seinem Ballettmeister Duparc und die comédie italienne. Ferner der ganze Apparat der Theaterbaumeister und Dekorateure nebst dem Handwerkerpersonal, das sich nicht verkleinert hatte [1]). Wie man aus den beiden oben angeführten Verzeichnissen entnehmen kann, hatte sich das Gehalt von Lotti und seiner Frau um 525 Taler verringert, möglicherweise hatte man, da der Bau des Opernhauses zu viel Geld verschlang, die Gehälter kürzen müssen. Zwischen die Vorstellung des „Ascanio“ und die letzte Lottische Oper, die „Teofane“, schoben sich eine ganze Reihe von Veranstaltungen, anläßlich des Karnevals 1719 und im darauffolgenden Sommer die Vermählungsfestlichkeiten für die Hochzeit des Kurprinzen mit der Erzherzogin Maria Josepha [2]). In diese Zeit fällt nun auch die feierliche Eröffnung des „Neuen Opernhauses“ am 3. September 1719, und zwar wurde der „Giove in Argo“ gegeben; es war eine Galavorstellung, deren Herrichtung Fürstenau genau beschreibt [3]). Jedenfalls ist es ein Zeichen der Ehrung und Achtung für Lottis Kunst, daß man mit einem seiner Werke eine Folge von Vorstellungen begann, auf die man mit den höchsten Erwartungen blickte. Am 7. September fand eine Wiederholung des „Ascanio“ statt, und am 13. September folgte dann die Erstaufführung der „Teofane“ von Lotti, mit Text von Pallavicini. Die Flucht Luchinis war der Aufführung des Werkes sehr ungelegen gekommen, man hatte im Februar 1719 noch kein Textbuch gehabt. Auch hier wie bei dem „Giove in Argo“ hieß es denn, in sehr gedrängter Zeit fertig zu werden [4]). Das vorliegende Textbuch ist noch reicher ausgestattet als diese beiden erstgenannten Opern; der Einband besteht aus silbergrauem Samt, und vor dem Titelblatt befindet sich ein fein ausgeführter Stich. Das Längsmaß beträgt $20^1/_2$, das Quermaß 16 und das Höhenmaß 1 cm. Auf der Innenseite des Deckels stehen folgende Worte mit Tinte vermerkt:

Anno 1719 im Monat August / in Dresden aufgeführt./
Zur glorreichen Vermählung / der uns Sachs'sen niemals/
vergessenden Kurprinzessin / und nachmaligen Königin
Maria Josepha

Gott segne ihr Andenken.

nebst Partitur.

---

[1]) Fürstenau a. a. O. Bd. 2 S. 136.
[2]) Ebenda S. 138.
[3]) Ebenda S. 138ff.
[4]) Ebenda S. 143.

Name und Datum fehlen bei diesem Vermerk, den Schriftzügen nach scheint diese Beifügung ziemlich weit zurückzuliegen. Das Titelblatt des Textbuches lautet wie folgt:

Teofane
Dramma Per Musica
rappressentato
Nel Regio Elettoral Teatro die Dresda
in occasione
Delle felicissime Nozze
De' Serenissimi Principi
Federigo Augusto
Principe Reale di Pollonia & Elettо-
Reale di Sassonia,
e
Maria Gioseffa,
Archiduchessa d' Austria.

Mit Blei beigefügt /Text von St. Pallavicini, Mus. v. Ant. Lotti/.

Man hatte sich bei der prunkvollen Aufführung alle technischen Bereicherungen in Dekorations- und Szenierungsfragen zunutze gemacht, so daß man hier wirklich von einer Prunkoper reden konnte. Der damals oft angewandte Huldigungsepilog, den in diesem Falle die Germania zu Ehren der Verbindung Sachsens und Österreichs sang, erforderte z. B. eine Verwandlung der Bühne in Hymens Tempel. Fürstenau berichtet ferner von einer Wiederholung der Oper am 27. und des „Ascanio" am 29. September[1]). Kurz darauf sind denn auch die geplanten Festlichkeiten in Dresden beendet, und Lottis Aufenthalt nähert sich seinem Schluß. Im Oktober 1719 tritt er, gemeinsam mit seiner Frau, die Rückreise an. Sie erhalten 160 Dukaten Reisegeld, während die mit ihnen Reisenden, Constantini und Lucrezio Borsari, jeder nur 50 Dukaten Reisegeld bekommen. Die übrigen Glieder der italienischen Kapelle erhalten ihre Kontrakte nochmals für ein Jahr verlängert[2]). Auch Lottis ursprüngliche Kontraktzeit war über das anfänglich bestimmte Maß hinausgewachsen und im Jahre 1718 noch einmal verdoppelt worden[3]). Überall, wo von Lottis Aufenthalt in Dresden die Rede ist, wird betont, in welch warmem Andenken er diese Zeit in der Erinnerung hielt, er bewahrte Wagen und Pferde, die er auf dieser Reise benutzt hatte, bis zu seinem Tode und tut ihrer in

[1]) Fürstenau a. a. O. Bd. 2 S. 148.
[2]) Ebenda S. 149.
[3]) Ebenda S. 126.

seinem Testament noch besonders Erwähnung[1]). Alles in allem muß dies für Lotti eine außerordentlich reiche Zeit gewesen sein, sowohl an künstlerischer Anregung wie an menschlich warmer Anerkennung. Nach seiner Rückkehr erfolgte dann jener schon oben erwähnte Umschlag in seiner Künstlerlaufbahn, die gänzliche Abkehr von der Opernmusik[2]). Es ist schon früher dieser Punkt berührt und darauf hingewiesen worden, daß dieser Verzicht auf das Komponieren von Opernmusiken nicht durchaus auf eine innere Gegnerschaft dieser Kunstform gegenüber zu schieben ist, sondern daß hier vielmehr andere, mehr dem Wesen Lottis entsprechende Gründe zu suchen sind. Es mag dies einesteils die eigene Erkenntnis gewesen sein, daß das Gebiet, auf dem Schöpferisches zu leisten ihm Größtes gegeben war — auf der Seite des geistlichen Chorwerkes lag und nicht eigentlich bei der Oper, wo ihm ein geniales Zusammenfassen sämtlicher Ausdrucksmöglichkeiten fehlte. Ferner aber scheint mir noch ein tieferer prinzipieller Grund wohl möglich. Lotti hat, wie dies später dargelegt werden wird, eine Oper sich zur Bearbeitung gewählt, die nach der Beschaffenheit der Dichtung wie nach deren Auswertung in musikdramatischer Hinsicht von dem sonst zurzeit beschrittenen Weg in der italienischen Oper erheblich abweicht. Es wird später auf die Art und die Bedeutung dieser neu eingeschlagenen Richtung noch genauer einzugehen sein. Freilich liegt dieser Versuch schon in den Jahren 1712/13, und ihm folgen noch eine Reihe von Opern, die im großen den alten Stil wieder aufnehmen; aber gerade die letzten Dresdener Opern mit den zwei völlig untauglichen Texten Luchinis mögen in Lotti die einmal innegewordenen Forderungen eines Musikdramas von neuem wieder wachgerufen und ihn überzeugt haben, daß sie mit derlei Texten, wie sie ihm hier zur Verfügung gestellt wurden, niemals zu erfüllen waren. — Nach diesem Ausschnitt verlief das weitere Leben Lottis in dem schon erwähnten äußeren Gleichmaß.

Will man Lotti als Mensch und als Künstler ganz gerecht werden, so muß man schließlich auch seiner Lehrtätigkeit gedenken, die er Zeit seines Lebens ausübte und die am Ende auf ihn selbst nicht ohne Einfluß geblieben sein mag. Er war am „Conservatorio degli Incurabili“ in Venedig tätig, ferner genossen von später berühmt gewordenen Künstlern Saratelli, Domenico Alberti, Girolamo Bassani, Michelangelo Gasparini seinen Unterricht. Saratelli wurde sein Nachfolger im Amt. Der Name

---

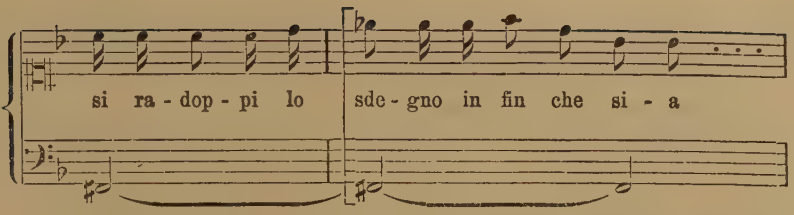
[1]) La Mara a. a. O. S. 139.
[2]) Vgl. S. 8.

freilich, der in späteren Zeiten von seinen Schülern den größten Ruf erlangte, war der Baldassare Galuppis[1]). Delabordes nennt auch Hasse „son élève, son ami intime[2])", dem widerspricht aber, was auch Caffi mit Recht dagegen anführt, daß Hasse bei Keiser und später bei Scarlatti studierte[3]). Kennen gelernt hat Hasse Lotti auf jeden Fall 1727 in Venedig, und seine Hochachtung vor den Werken des Italieners fand ihren Ausdruck in den häufig zitierten Worten: „Welcher Ausdruck, welche Mannigfaltigkeit in Tönen[4])".

Wie schon gesagt, war Giovanni Legrenzi Lottis Lehrer, der sicher von starkem Einfluß auf dessen Entwickelung war. Bevor zu dem wenigen, was zur Beurteilung von Lottis künstlerischem Werden vorliegt, geschritten wird, soll kurz gezeigt werden, welche Anhaltspunkte für die Stilvergleichung der beiden durch Werke von Legrenzi gegeben sind. Wie fruchtbar dessen Schaffen auf dem Gebiet des begleiteten Sologesanges gewesen ist, zeigt die stattliche Anzahl seiner Kammerkantaten, die im Verein mit seinen Bühnenwerken von besonderem Einfluß auf Lotti gewesen sein mögen, bei dem sich eine ausgesprochene Begabung fürs Melodische schon früh zeigt. Leider war es unmöglich, Proben der Legrenzischen Opernkunst einzusehen, da sie sich sämtlich in ausländischen Bibliotheken befinden; so bleiben die Vergleiche auf die wenigen veröffentlichten Bruchstücke in Gevaerts: „Les Gloires de l' Italie" und Ricordis „Arie Antiche" beschränkt[5]). Ferner kommt noch ein Kantatenband der Münchener Hof- und Staatsbibliothek in Betracht, der Kompositionen verschiedener Meister, darunter auch solche von Legrenzi birgt[6]). Nr. 12 der Sammlung trägt in der Art der lebhaften Deklamation und in der Führung des Melodiebogens eine Physiognomie, wie sie ähnlich später für die Lottische Setzweise charakteristisch geworden ist. Das hier besprochene Stück, vor allem die auf ein kurzes Arioso folgende Arie, nimmt an Ausdrucksprägnanz und starkem, melodischem Fluß einen ersten Platz unter den zeitgenössischen Schöpfungen ein. Es ist interessant zu sehen, daß ein von Lotti mit Vorliebe verwendeter Harmonieeffekt, der verminderte Septklang über fis im Baß mit es im Diskant in diesem Stück von Legrenzi in gleichem Sinne wie bei Lotti angebracht ist. Es ist die Stelle:

---

[1]) Caffi a. a. O. S. 348ff.
[2]) Essay sur la Musique, Paris 1780, Bd. 3 S. 198.
[3]) Caffi a. a. O. S. 348.
[4]) Fürstenau a. a. O. Bd. 2 S. 106ff.
[5]) Arie Antiche (raccolte per cura di A. Parisotti) Milano Ricordi S. 11ff.
[6]) Hof- und Staatsbibliothek München Mus. Mus. 1525.



Dieser Mangel in der genaueren Kenntnis der einschlägigen Werke seines Lehrmeisters sowohl, als die bis auf Bruchstücke bestehende Lücke in den Lottischen Opern bis zum Jahre 1717 erschweren das Herausschälen der allmählich reifenden und unabhängig werdenden Individualität Lottis auf dem Operngebiet erheblich, und Hilfe erwächst hier nur aus der Durchsicht der spärlichen Anzahl von weltlichen Gesangskompositionen, vor allem Kantaten, Madrigalen usw., die in die Entwicklungsperiode fallen. — Die verhältnismäßig reichlich auch in Deutschland vorhandenen geistlichen Werke Lottis können nicht gut zur Bestimmung seines Entwicklungsganges in der Bühnenmusik herangezogen werden, da sie fast alle undatiert sind; und schließlich sind die Ausdrucksmittel in der geistlichen und weltlichen, speziell der Opernmusik auch damals noch, wo die Bühnenkunst mit dem Sologesang und der freieren harmonischen Behandlung in die Kirche einzudringen beginnt, noch so verschiedene, daß sich aus der freien Bewegung in der Kirchenmusik keine Rückschlüsse auf die gleichzeitige Beherrschung im Gebiet der Oper machen lassen. Eine Probe von der reifen Höhe, die Lotti in den geistlichen Werken erreicht, die einer eigenen Bearbeitung würdig wären, zeigt ein fünfstimmiges Requiem[1]) und ein dreistimmiges Laudate pueri[2]). Eine angemessene Würdigung der hohen Kunst seiner Kirchenmusik gibt, wenn auch nur im Vorübergehen, Tebaldini in seinem Aufsatz: „L'anima musicale di Venezia[3])".

Als Anhaltspunkt für das Niveau, auf dem sich Lottis Vermögen auf dem Gebiete der weltlichen Gesangsmusik ungefähr

---

[1]) Requiem a 5 voci com str. Dresden, Königliche Öffentliche Bibliothek Mus. c: A. 215a.

[2]) Laudate pueri voci com str. Dresden, Königliche Öffentliche Bibliothek Mus. c: A. 217.

[3]) Tebaldini a. a. O., Rivista Musicale Italiana, Jhrg. 1908 S. 63: „Il Lotti appare à noi come l' artifice insigne che per primo seppe piegare la severità delle antiche forme contrappuntiche alle innovazioni di una tecnica più evoluta alle conquiste spirituale di una estetica più affine all' anima de suoi contemporani . . ."

um die Jahrhundertwende befand, kann gut ein Heft gesammelter Madrigale, Duette und Terzette aus dem Jahre 1705 dienen. Das Titelblatt trägt die Aufschrift: Duetti, terzetti e madrigali consacrati alla C. R. Maesta di Giuseppe I, da Antonio Lotti Veneto, Organista della capella di S Marco 1705. Offenbar hat Lotti mit diesem Werk seinen Ruhm begründet. Abgesehen von den Ehrenzeichen, einer goldenen Kette, die er vom österreichischen Hofe erhielt, sprechen die Zeugnisse verschiedener Musiker und Musikgelehrter dafür [1]). Um zwei allgemein bekannte Namen zu nennen, sei hier zweier Männer gedacht, einmal des Padre Martini, der in seinem „Trattato di contrapunto" ein Beispiel aus dem genannten Werke anführt, und zweitens Antonio Salieris, dessen Anerkennung sich in eine amüsante Form kleidete. Es findet sich nämlich auf dem Titelblatt einer in der Münchner Hof- und Staatsbibliothek befindlichen handschriftlichen Kopie dieser Sammlung ein Vierzeiler folgenden Inhalt [2]):

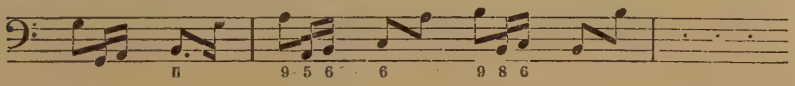
Chi non conosce il merito
Della qui scritta musica
Non parli mai di musica
Perchè ne ignora il merito.
Salieri, Dresda 5 agosto 1817.

Eines der Hauptmomente, die diese Stücke auszeichnen, ist die vorzügliche Charakteristik und Prägnanz in der musikalischen Wiedergabe und Abschattierung gegebener Grundstimmungen. Die Sicherheit in der Behandlung der musikalischen Ausdrucksmittel, sowohl harmonischer wie melodischer Art, lassen auch schon auf eine beträchtliche Höhe auf dem Gebiet des Operngesanges schließen, ohne Folgerungen auf andere, für die Opern wichtige Gesichtspunkte zu ziehen. Auffallend gegenüber dem zur Einsicht vorliegenden Opernmaterial von ihm ist die sichere und gefällige Behandlung des leichten Tones in diesen Duetten und Terzetten. Gleich die erste Nummer des Heftes, ein Duett zwischen Sopran und Baß, betitelt „inconstanza feminile", gibt das Graziöse und Anmutige in dem leichten Fluß von Melodie und Harmonie besonders glücklich wieder. Gleichfalls feinsinnig ist die Schilderung der nicht ernst zu nehmenden Seufzer eines Frauenherzens auf den Worten „fumo di paglia" (Strohfeuer). Es ist dies besonders bemerkenswert, da, wie im stilkritischen Abschnitt noch betont werden wird, Lotti in seinen Opern da am ehesten versagt, wo Scherz, Anmut und Leichtigkeit von ihm verlangt werden.

---

[1]) Caffi a. a. O. S. 338ff.
[2]) Hof- und Staatsbibliothek München Mus. Ms. 4293.

An der Ausführung dieser Stücke ist besonders die vorzügliche Ausarbeitung des basso ostinato zu betonen, wie er als ein Musterbeispiel sinnvoller Anwendung in Nr. 2 der Sammlung vorliegt. Folgendes Motiv kehrt neunmal aufbegehrend und energisch als Begleitung zu dem Klageruf der Singstimme: non posso più soffrir la servitù wieder.



In der Satztechnik der einzelnen Stimmen zueinander fällt die Bevorzugung der kanonischen Setzweise, wie ebenfalls in seinen Opern, übereinstimmend mit Vorgängern und Zeitgenossen, speziell Steffani auf[1]). Ferner finden sich Wendungen, die, abgesehen von der eigenen Färbung, die ihnen die Setzweise Lottis gibt, einen im Typischen ähnlichen Charakter zeigen, wie z. B. entsprechende Stellen in den Werken Steffanis, Bononcinis, Gasparinis usf. Damit sind vor allem die immer wiederkehrenden, meist in schmerzlichem Nachdruck gebrauchten, herabfallenden verminderten Terzen, aber auch sonst verminderte oder übermäßige Intervallsprünge der Melodie gemeint. Analoges läßt sich ebenfalls auf dem harmonischen Gebiet verzeichnen; dort sind es z. B. die verminderten Quartsechstakkorde, die sich, außer bei Lotti, insbesondere bei Bononcini außerordentlich häufig in seinen Indermedien und ebenfalls in Kantaten finden[2]). Erwähnenswert ist fernerhin die fein abgewogene Behandlung der Stimmpartien, ein Vorzug, der im gleichen Maße seinen Opern zugute kommt. Für Lottis Ausdrucksvermögen ist es interessant zu sehen, daß schon in den kleineren Formen dieser Duette und Terzette die besondere Veranlagung hervortritt, sich steigernde oder von vornherein starke Affekte zu zeichnen. Noch eines Zuges soll hier gedacht werden, und zwar der scharfen Kontrastierung zwischen den Tempi, Einfügungen knapper Presto-Teilchen im Adagio, und umgekehrt — altes venezianisches Erbe —, das sich noch bis in die Händelsche Musik hin bemerkbar macht[3]).

Alles in allem ist es zu verstehen, daß dieser Band Madrigale Lotti großen Ruhm eintrug; denn er enthält wahrhaft Gutes. Mit der Widmung dieses Werkes war der erste Kontakt mit Wien hergestellt, und es ist anzunehmen, daß er nicht

---

[1]) Vgl. Denkmäler deutscher Tonkunst i. B. 2. Jahrg. Bd. 2 Arie 5 S. 17.
[2]) Intermezzi zum „Ascanio".
[3]) Kretzschmar: Die Venezianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis, V. J. Schrift. f. Mus. Wschft. 1892 S. 65.

mehr unterbrochen wurde. Dafür zeugt die von Lotti 1716 für Wien gelieferte Oper „Costantino", zu der Fux die Ouvertüre schrieb[1]). An die Publikation der eben behandelten Stücke knüpft sich eine unerquickliche Episode in Lottis Leben, die er mit ruhigem Blick und Humor zu entwirren wußte. Sie soll hier im Zusammenhang kurz aufgezeigt werden. Bononcini hatte eine Nummer dieser Madrigale: „La Vita Caduca" als sein eigenes Werk der „academy of ancient music" in London vorgelegt. Der Betrug kam heraus, und die von Lotti zu seiner Rehabilitierung geschriebenen Briefe sind Dokumente eines echt liebenswürdigen und bescheidenen Charakters[2]).

Noch ein zweites unerfreuliches Ereignis hatte die Veröffentlichung dieses Werkes zur Folge; auf diese Madrigale bezieht sich der Streitbrief Marcellos, der als „lettera familiare..." anonym erschien, aber mit ziemlicher Sicherheit Marcello zuzuschreiben ist[3]). Oscar Chilesotti hat ihn in seiner Schrift: Sulla lettera critica di B. Marcello contra Antonio Lotti, 1885" behandelt, leider war mir bis zur Stunde noch kein Exemplar dieser Arbeit zugänglich[4]). Was an Opern und Opernbruchstücken bis zum Jahre 1717 vorliegt, läßt die Achtung verstehen, die man vor Lotti als Opernkomponisten hatte und mit der Berufung an den Dresdner Hof offenkundig machte. Diese Werke sollen später in dem Abschnitt, der die Opern behandelt, eingehend betrachtet werden.

Ib.

Die Hauptschaffensperiode Lottis auf dem Operngebiete fällt um die Wende des XVII. zum XVIII. Jahrhundert, wo gerade in dieser Gattung starke, neue Entwicklungsmöglichkeiten sich geltend machen. Venedig, das Zentrum der Opernmusik im XVII. Jahrhundert, tritt allmählich seinen Vorrang an Neapel ab. Mannigfaltigkeit und Willkür in der musikalischen Form drängen immer mehr nach Feststellung und neuen formalen Bildungen. Es sind jene Erscheinungen hier gemeint, die sich in der Geschichte der Oper im allgemeinen an den Namen

---

[1]) Denkm. d. Tkst. in Österreich XVII. Jahrg. S. XXV.

[2]) Einzelne dieser Briefe finden sich bei Chrysander a. a. O. Bd. 2 S. 223 ff., der ebenfalls diesen Zwischenfall mitteilt; ein Exemplar der Letters from Antonio Lotti to the „Academy of ancient Music 1739" aufzutreiben, war bisher erfolglos, das Buch ist von der Auskunftsstelle der Bibliotheken in Berlin auf die Suchliste gesetzt worden.

[3]) Riemann, Musiklexikon 8. Aufl. 1916 S. 675.

[4]) Die Auskunftstelle deutscher Bibliotheken in Berlin teilt mit, daß das Werk in den größeren deutschen Bibliotheken nicht vorhanden ist und auf die Suchliste gesetzt worden ist.

Alessandro Scarlartti zu knüpfen pflegen, wenn sie sich auch zum Teil schon früher und unabhängig von ihm angebahnt hatten. Am bekanntesten ist dies auf dem Gebiet der Opern-Ouvertüre, wo ja der Typ mit der Tempofolge: Schnell — Langsam — Schnell, direkt als der Scarlattische angesprochen wird. Ferner ist von größter Bedeutung für den Stand der damaligen Oper das starke Überhandnehmen des Sologesanges und des konzertierenden Elementes in der Bühnenmusik. Im Großen genommen kann man sagen, daß der Kampf der großen Arie — der Da-capo-Arie — gegen die vorwiegend musikdramatischen Elemente der alten Oper: Chor und dramatisch bewegt deklamiertes Rezitativ, eingesetzt hat. Es ist, wie gesagt, noch eine Zeit des Kampfes und nicht der völligen Beherrschung der einen oder der anderen Richtung. In ihren Rudimenten erscheinen auch jetzt noch die Wesensbestandteile der alten Oper, wenn auch zur Zeit Cavallis und Cestis mit aller künstlerischer Kraft und Einsicht gebrauchte Ausdrucksmittel, wie z. B. der Chor, in den Opern jener Zeit anderen Bildungen gegenüber leicht rückläufig erscheinen mögen. Wie es in diesem Fall bei Lotti bestellt ist, wird aus den Abschnitten hervorgehen, die die Lottischen Opern unter diesem Gesichtspunkte zu untersuchen haben[2]). — Überall, in Italien wie in den umliegenden Ländern, ist man zu dieser Zeit mit höchstem Interesse auf die Oper gerichtet: In Frankreich ist mit Lully die nationale Oper entstanden, die in Rameau ihre Blüte erreicht, während in Hamburg Männer wie Kusser, Keiser und später Telemann die Führung in Händen haben. Es ist ferner die Zeit, in der Händel seine Opern schreibt und seine Fahrt in das gelobte Land der Musiker jener Zeit unternimmt. Es findet eine Kräfteentfaltung ersten Ranges auf diesem Gebiete statt. Diese Begeisterung für die Oper blieb mit ihren schöpferischen Anregungen aber nicht auf die Musiker beschränkt, sondern teilte sich auf ihre Art auch der Dichtkunst jener Zeit mit, man braucht nur an Metastasio zu denken, dessen ungeheuere Produktionskraft fast ausschließlich dem Feld der Oper gewidmet war. — Es war fast selbstverständlich, daß italienische Komponisten, die dieser Epoche angehörten, Bühnenmusik schrieben, besonders da der Bedarf an neuen Opern immer sehr groß war. Man braucht sich nur die Lage in Venedig zu vergegenwärtigen, wo gelegentlich acht Operntheater zu gleicher Zeit geöffnet waren. Da war es natürlich, daß Lotti, einer der vornehmsten Musiker seiner Vaterstadt, schon früh auf die Oper gelenkt wurde; er hat denn auch eine stattliche

[2]) Vgl. Abschnitt II A α 2 und II B β 1.

Reihe geschrieben. Es ist leider infolge der eingangs erwähnten Schwierigkeiten nicht genau festzustellen gewesen, wieviel Bühnenwerke dies Schaffen Lottis umfaßt, da die Angaben schwanken. Riemann gibt deren 17 an[1]), Caffi spricht von 16 in Venedig komponierten[2]), zu denen noch die drei für Dresden und die eine für Wien geschriebene Oper hinzukämen. Am zuverlässigsten mag es sein, sich nach den Angaben Giovanni Bonlinis zu richten[3]), der zugleich mit dem Titel jeder Oper auch Tag und Ort der Erstaufführung berichtet. Die Tabelle, die Eitner von den Opern Lottis gibt[4]), enthält mehrere Irrtümer, die im folgenden berichtigt werden sollen. Die aus Bonlini gewonnene Übersicht möge hier folgen:

Jahr	Titel	Textdichter	Name des Theaters
1693	Il trionfo dell' Innocenza[5])	D. Rinaldo Cialli	Teatro S. Angelo
1706	Sidonio[6])	Pietro Pariati	„ „ Cassiano
1707	Achille placato[7])	Urbano Rizzi	„ „ „
1708	Teuzzone	Apostolo Zeno	„ „ „
1709	Il Vincitor Generoso	Francesco Briani	„ „ Giov. Grisostomo
1709	Ama più che men si crede	Alb. Fr. Silvani	„ „ „
1710	Il Commando non inteso, ed ubbidito	„ „ „	„ „ „
1710	Isaccio Tiranno	Fr. Briani	„ „ „
1711	Il Tradimento Traditor di se stesso	Fr. Silvani	„ „ „
1711	La forza del Sangue	„ „	„ „ „
1712	L'infedeltà punita	„ „	„ „ „
1713	Porsenna[8])	Agostino Piovene	„ „ „
1713	Irene Augusta	Fr. Silvani	„ „ „
1715	Polidoro	Agostino Piovene	„ SS. Giov. e Paoli
1716	Foca Superbo	Ant. M. Luchini	„ S. Giov. Grisostomo
1716	Allessandro Severo	Apostolo Zeno	„ „ „

[1]) Riemann a. a. O. S. 655.

[2]) Caffi a. a. O. S. 341.

[3]) Carlo G. Bonlini, Le Glorie della Poesia e della musica, contenute nell' esatta notizie de Teatri della Città di Venezia e nel catalogo Purgatissimo de drami musicali quivi sin' hora rappresentati. Congl' autroi della poesia e della musica, e con le Annotationi: A suoi luoghi propry — in Venezia 1730.

[4]) Eitner, Quellenlexikon Bd. 6 S. 227.

[5]) Folgende Beifügung findet sich bei Bonlini: Questo drama fu ristampato con mutazioni diverse.

[6]) „Il sogetto di questo Drama è quello di Sidonio e Melosio, che si rappresentì à S. Moisè sino l'anno 1642."

[7]) „Questo drama parimente fu ristampata senza minima varietà."

[8]) „Questo drama fu ristamtapata, senza alcune diversità."

Zu diesen oben angeführten 16 Opern — die Angaben Caffis bestätigen sich hiernach — kommen nun noch die drei Dresdener und die eine Wiener. Sie seien hiermit im Zusammenhang in ihrer chronologischen Reihenfolge genannt:

Jahr	Titel	Textdichter	Ort und Name des Theaters
1716	Constantino	Pietro Pariati	Wien: Imperiale Teatro di Corte
1717	Giove in Argo	Ant. M. Luchini	Dresden: Redoutensaal
1718	Ascanio overo gl'odj delusi dal Sangue	„ „ „	„
1719	Teofane	Stef. Pallavicini	Regio Elettoral Teatro di Dresda i. e. Neues Opernhaus

So käme das gesamte Schaffen Lottis auf dem Gebiet der Oper auf 20 Werke heraus. Die Aufzeichnungen bei Eitner[1]) weichen nun im Folgenden von Bonlini ab: Zum ersten hält er noch an der Meinung fest, daß der schon oben erwähnte „Giustino" (von Beregani gedichtet) von Lotti komponiert worden sei, während dies Werk, wie bereits klargestellt ist, endgültig Legrenzi zuzuschreiben ist[2]). Ferner fügt er noch die Namen zweier Werke zu den schon aufgeführten hinzu. Es sind dies: „Tirsi" aus dem Jahre 1696, und weiter: „Il tradimento fortunato in amore" — Text von Piccioli, Ven. 1711. Da es sich in diesem Falle um ein in Venedig aufgeführtes Werk handeln soll, ist es ziemlich ausgeschlossen, daß Bonlini dieses übersehen hätte. Es findet sich auch sonst in den mir erreichbar gewesenen Verzeichnissen nicht. Fétis nennt auch den Namen Tirsi bei der Aufzählung der Lottischen Opern, freilich schreibt er nur von einem „premier acte de Tirsi 1696[3])", darnach wäre es wohl möglich, daß Lotti einen Akt zu einem Werke lieferte, an dem sich mehrere Komponisten beteiligt hatten. Solche Fälle kamen mehrfach vor; ähnlich liegt es ja auch beim Constantino von Lotti, für den Fux die Ouvertüre und Caldara die Intermezzi schrieb.

[1]) Eitner a. a. O. Bd. 6 S. 227.

[2]) Den gleichen Irrtum begehen Caffi, Bonaventura: Saggio storico sul Theatro musicale Italiano, Livorno 1913, S. 151; Riemann, Opernhandbuch, Leipzig 1887, S. 287; Fétis, Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique (1837—1844, 8 Bde. 2. Aufl. 1860—1865) S. 352.

[3]) Fétis a. a. O. Bd. 5 S. 353.

Eine nähere Aufklärung hiezu erwächst aus der Schrift O. G. Sonnecks, Italienische Opernlibretti des XVII. Jahrhunderts in der „library of Congress“ (Washington D. C.)[1]. Hier wird unter dem Namen Lotti, Caldara und Ariosti gemeinsam ein Opernlibretto, mit Namen Tirsi, genannt[2]. Es ist nun wohl ziemlich offensichtlich, daß es sich um eine von diesen dreien gemeinsam komponierte Oper handelt; besonders, da Fétis und Clément-Larousse die Tirsi unter Ariosti anführen. Es handelt sich in diesen Fällen sicher um das gleiche Stück, da es überall als Erscheinungsort Venedig und als Erscheinungsjahr 1696 heißt. Leider befinden sich die beiden in diesem Aufsatz erwähnten Exemplare der Textbücher in auswärtigen Bibliotheken, in der Konservatoriumsbibliothek in Brüssel und eben in der Library of Congress in Washington, wohin bedauerlicherweise die gesamte Schatzsche Libretti-Sammlung wanderte[3].

Über den anderen Titel einige Klarheit zu verschaffen, war nicht angängig; es scheint hier aber wohl ein Versehen Eitners vorzuliegen; die Annahme hierzu ist um so berechtigter, als sich noch eine nachweisbare Namensverwechslung an dieser Stelle bei ihm findet: Die Oper „Foca superbo“ hat als Untertitel noch den zweiten Namen: „Foca Teofania e Eudosio“, den Eitner einmal als den Haupttitel anführt, und zwar folgendermaßen: Foca Teofania e Eudosio (Foca superbo), ein paar Zeilen darauf findet sich die Angabe: Joca superbo, als der Name einer neuen Oper. Die Verstümmelung des ursprünglichen Namens ist hier ganz offensichtlich. In der Orthographie der einzelnen Titel finden sich zahlreiche, wenn auch unerhebliche Abweichungen gegeneinander. Die wirklich echten Lesarten festzustellen, war bisher nicht möglich, da die Vorlagen zu den betreffenden Opern fehlen[4].

Es ist interessant zu sehen, inwieweit die Opern Lottis bei seinen Lebzeiten in Deutschland bekannt gewesen sind. Dies zeigen z. B. die Aufführungsdaten, die Chrysander in der Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Kapelle und Oper gibt[5]. 1719 wird eine Vorstellung des „Achille placato“[6] verzeichnet mit dem Zusatz: „drama per musica“ (Wolffenb. Bartsch)

---

[1]) Sammelband d. I. M. G. Nr. 13 1911/12 S. 392 ff.
[2]) Ebenda S. 396.
[3]) vgl. Galvani, I teatri mus. di Venezia nel sec. XVII.
[4]) Irrtümer, die sich durch stichhaltige Vergleiche berichtigen lassen, sind folgende, wie sie Riemann a. a. O. S. 287 aufweist. Es muß dort statt Sidonia Sidonio und Teofane anstatt Teofano heißen.
[5]) Jahrbücher für Musikalische Wissenschaft Chrysander Bd. 1 S. 147 ff.
[6]) Ebenda S. 270.

5 Akte ital. mit pros. Übersetzung. In Hamburg war das Stück schon 1716 als / das zerstörte Troja oder der durch den Tod Helenen versöhnte Achilles / von Hoe nach dem italienischen bearbeitet und von Keiser komponiert; wahrscheinlich ist also das Original hier in Braunschweig schon früher gegeben, und es wird dasselbe sein, welches unter dem obigen Titel mit Lottis Musik 1707 in Venedig herauskam. 1725 „Ottone[1]), Rè di Germania“ (Wolffenb. Bartsch) 3 Akte italienisch nebst deutscher Übersetzung. In der Wintermesse. Händels Oper von 1722 und eine andere von Lotti sind hier gemeinschaftlich verwertet, denn in dem Textbuch steht: /La Musica è della composizione dei famosi Signori Hendel e Lotti/. Der „Otto“ in Hamburg 1726 ist unabhängig von diesem Braunschweiger und hält sich lediglich an Händels Komposition[2]).

1725 „Ascanio“[3]) (Wolffenb. Bartsch) 3 Akte. Sommermesse. Von Lotti komponiert. / Denen Liebhabern der italienischen Music zu Gefallen sind die Arien italienisch geblieben./

Den stilkritischen Ausführungen lagen infolge der eingangs erwähnten Schwierigkeiten nur folgende Werke Lottis, außer zahlreichem Vergleichsmaterial aus den geistlichen Werken zugrunde:

Foca superbo	Kgl. Öffentl. Bibliothek Dresden	Mus. c: B 438
Allessandro Severo	„ „ „ „	Mus. c: B 432
Giove in Argo	„ „ „ „	Mus. c: B 435
	Hof- u. Staatsbibliothek München	Mus. Mss. 510[a]
Ascanio, Overo gl'odi delusi dal Sangue	Kgl. Öffentl. Bibliothek Dresden	Mus. c: B 433
Teofane	„ „ „ „	Mus. c: B 437
Constantino	Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde Wien	IV 277 00 cat.
Intermezzi (Gasparini, Lotti)	Kgl. Öffentl. Bibliothek Dresden	Mus. c: B 245
Gesammelte Arien (Lotti u. Polaroli)	„ „ „ „	Mus. c: B 439
Gesammelte Arien (Astorga, Mich. Ang. Gasparini, Fr. Gasparini, Lotti /Irene Augusta, Foca superbo, Polidoro/, Polaroli, Porta, Dom. Scarlatti, Vivaldi)	„ „ „ „	Mus. c: B 38

[1]) Ebenda S. 275.

[2]) Die erwähnte Musik von Lotti ist wahrscheinlich der „Teofane“ entnommen, da, bis auf einige Ausnahmen, beiden Opern der gleiche Text zugrunde liegt.

[3]) Ebenda S. 276.

Serenata del Sigr. Lotti	Bibliothek Schloß Wiesentheid	L. 14
La Ragazza mal custodita (Ballo comico per il Clavicembano)	„ „ „	L. 17
2 Opernsymphonien (in Stimmheften)	Kgl. Öffentl. Bibliothek Dresden	C x. 581 C x. 582

Der Arienband, enthaltend Stücke von Lotti und Polaroli, weist Bruchstücke zum „Porsenna“ auf. Bei der näheren Verfolgung der vollständigen Partitur ergaben sich bemerkenswerte Einzelheiten. Es wäre für die Einstellung der Opern Lottis aus später darzulegenden Gründen wichtig gewesen, wenn möglich das Stück im Zusammenhang zur Einsicht zu haben. — Da nun in dem Katalog des British Museum in London [1]) eine Oper mit dem Namen Porsenna verzeichnet ist, deren Autorschaft nach dem Titelblatt zwischen Scarlatti und Lotti schwankt, sprach die Wahrscheinlichkeit dafür, daß hier eben die gesuchte Oper Lottis vorläge. Die Annahme wurde noch dadurch bestätigt, daß Dent in seinem gründlichen Werk keine Oper Scarlattis mit diesem Namen erwähnt [2]). Eine Kopie, die in London angefertigt wurde, ließ die ursprüngliche Vermutung als nichtig erscheinen, freilich liegt, soweit ich es im Augenblick beurteilen kann, auch kein Werk Scarlattis vor, sondern es gehört vielmehr einer früheren Epoche an; es fällt etwa in den Stilkreis von Pallavicini. Diese Oper soll später einmal Gegenstand einer selbständigen Abhandlung werden.

Zu den genannten Partituren kamen als Ergänzung noch folgende Textbücher:

Foca Superbo	Luchini	Kgl. Öffentl. Bibliothek Dresden Lit. Ital. D. 1119
Alessandro Severo	Zeno	Kgl. Öffentl. Bibliothek Dresden Lit. Ital. D. 1833
Giove in Argo	Luchini	Kgl. Öffentl. Bibliothek Dresden Lit. Ital. D. 299
Teofane	Pallavicini	Kgl. Öffentl. Bibliothek Dresden Lit. Ital. D. 418m
Ascanio Overo gl'odj delusi dal Sangue	Luchini	Kgl. Öffentl. Bibliothek Dresden Lit. Ital. D. 300

[1]) Catalogue of Manuscript Music in the British Museum vol. 2. Additional 31 530. Paper, ff. 163 A. D. 1700—1725 „oblong folio“ / Porsenna /: opera in 3 Acts, with instrumental symphonies and accompaniments (apparently strings only); in score. According to the original fly-leaf, it was attributed to Scarlatti or Lotti. It is therefore of that name assigned by Clément and Larousse / Dictionnaire lyrique / p. 539 / to Antonio Lotti, 1712, for which A. S. wrote some additional numbers at its performance in Naples in 1713.

[2]) Edward Dent Allessandro Scarlatti, London 1905.

Die Ausführung der einzelnen Opernpartituren ist im großen und ganzen klar und übersichtlich angeordnet, die Ausstattung mit mehr oder weniger Aufwand bestritten. Die Maße sind folgende: beim „Foca Superbo“ 22 $^1/_2$ cm Längenmaß zu 30 cm Quer- und 5 cm Höhenmaß, Einband einfache Pappe; beim „Ascanio“ 22 $^1/_2$ cm zu 30 zu 5 cm, in rotem Samet mit Goldschnitt gebunden; bei der „Teofane“ 27 zu 31 zu 6 cm in braunes Leder mit Goldschnitt gebunden; „Allessandro Severo“ 27 zu 35 zu 3 $^1/_2$ cm, braunes Leder mit Goldschnitt. Der Arienband, die Bruchstücke aus dem Porsenna enthaltend, zeigt folgende Maße: 22 $^1/_2$ zu 30 zu 2 $^1/_2$ cm, in silbergrauem Samt gebunden. Das Exemplar weist zahlreiche Beschädigungen, darunter viele Wachsflecke auf.

Um einigermaßen das Stilgepräge der Epoche zu erfassen, in die das Schaffen Lottis fällt, wurden als Vergleichsmaterial Werke seiner Vorgänger und Zeitgenossen eingesehen, so von Cavalli, Cesti, Steffani, Pietro Andrea Ziani und Marc' Antonio Ziani, Stradella, Pallavicini, Bononcini, Gasparini (Mich. Ang. und Francesco), Polaroli, Caldara und Alessandro Scarlatti. Ferner wurden Opern Händels, Keisers und Fux' zur vergleichenden Einsicht benutzt. Auch hier, bei der Zusammenstellung ausreichenden Vergleichsmaterials waren die gestörten Verbindungen mit Italien hemmend, wie schon oben gelegentlich der Erwähnung Legrenzis gesagt wurde.

Es muß in den nun folgenden Ausführungen davon abgesehen werden, eine gerade und starke Entwicklungslinie in den Lottischen Opern aufzuzeigen, da die zur Beurteilung vorliegenden Werke den Zeitabschnitt von rund zehn Jahren nicht überschreiten und das gesamte Material, das einen Anlauf zu der Reifezeit bedeutet, in der diese Opern entstanden, nicht eingesehen ist. Freilich ist, nach der gemeinsamen Faktur der in Betracht kommenden Werke, nicht anzunehmen, daß sich wesentliche Stilunterschiede in den vorläufig unbekannten Opern Lottis noch finden werden.

II A *α*.

Den Ausgangspunkt für die nun folgenden Ausführungen bilden die zur Einsicht vorliegenden Opernpartituren Lottis, insoweit sie für die Bedeutung und Entwickelung der einzelnen musikalischen Formgruppen und des musikalischen Rüstzeuges innerhalb der italienischen Oper jener Zeit von Wichtigkeit sind. Die Jahre, in die das für diese Arbeit maßgebende Opernschaffen Lottis fällt, sind jene, in denen auf diesem Gebiet stark mit der Form und um die Form gerungen wird, was sowohl die Instrumentalformen wie die vokalen Formen betrifft. Für den Begriff der vokalen Form in der Oper kann man damals fast als gleichbedeutend den der solistischen setzen; denn das vokale Element in der Oper gruppiert sich in seiner Tendenz schon in diesen Jahren vorwiegend um die Arien, womit freilich nicht durchaus bewirkt wird, daß der mehrstimmige Gesang — Chor und Ensemble — ganz und mit einem Male von der Bühne verschwindet. Ferner vollzieht sich in dem Opernkomponisten um 1700 eine Neuorientierung dem instrumentalen Körper gegenüber; das Streichterzett (zwei Violinen und alto violetta) hat sich endgültig durchgesetzt, daneben halten die Bläser, besonders durch französischen Einfluß, ihren Eingang in das Opernorchester. Aus zahlreichen Anmerkungen in Lottischen und zeitgenössischen italienischen Opernpartituren geht hervor, daß man im allgemeinen mit erster und zweiter Violine die beiden Oboen als obligat mitgehen ließ, auch ohne dies vorher besonders zu bemerken. Es taucht z. B. plötzlich in einem offenbar für Streichterzett mit b. c. geschriebenem Quvertürenteil in den beiden Oberstimmen die Notiz auf: „oboe soli", worauf eine Zeile später dann das Tutti wieder einsetzt[1]). Die Verstärkung durch Trompeten ist an bestimmten Stellen, den fanfarenartig schmetternden Kriegsgesängen z. B., als selbst-

[1]) Ouvertüre zum Alessandro Severo Venedig 1716. Fürstenau nimmt an, Lotti habe in seinen venezianischen Opern noch keine Bläser benutzt, und nennt als Beleg im besonderen den Allessandro Severo: a. a. O. Bd. 2, S. 408.

verständlich anzunehmen, auch wenn keine entsprechende Bemerkung beigefügt ist. Leider ist sowohl die instrumentale wie dynamische Beschaffenheit der Werke mit wenig Sorgfalt schriftlich durch den Komponisten festgelegt, und für diese fehlenden Belege muß dann die Kenntnis der damaligen Praxis, sowie vor allem die ganze Faktur des Werkes eintreten. Ein wichtiges Moment in der Gestaltung des instrumentalen Apparates wurde gerade damals die Durchdringung des Instrumentalstils mit dem Virtuosentum, mit dem konzertierenden Element, das eine neue, ausgibigere Behandlung des Instrumentes zuläßt, ja veranlaßt. Das wird sich vor allem bei der mit obligaten Soloinstrumenten begleiteten Arie zeigen, und hier wiederum vorwiegend bei der Solovioline, obgleich auch in feinsinniger Weise andere Instrumente solistisch zu charakteristischer Interpretation oder besser zu einem Kommentar zum Gesang herbeigezogen werden. Davon soll im Verein mit der Würdigung der harmonischen, koloristischen und dynamischen Mittel in den Lottischen Opern im zweiten Abschnitt des folgenden Kapitels die Rede sein. Der erste soll Untersuchungen rein formaler Art enthalten.

Die für die Lottische Opersinfonie maßgebende Form ist, bis auf eine Ausnahme, die keinen reinen Typ darstellt, die italienische, und zwar die Scarlattische. Außer den Ouvertüren zu den in Kapitel I genannten Opern liegen noch die zwei vor, die aus den Stimmheften der Dresdener Öffentlichen Bibliothek spartiert wurden. Ein Hinweis, zu welchen Opern sie gehören, hat sich noch nicht ermitteln lassen [1]).

Bis auf den „Ascanio“ setzen sich seine Opernsinfonien aus dem Schema: Schnell—Langsam—Schnell zusammen. Auch die rhythmischen und tonalen Beziehungen, zwischen den einzelnen Sätzen, die sich in jener Zeit unserem modernen Empfinden entsprechend, herauskristallisieren erscheinen meist in der Klärung, die eben die Scarlattische Epoche mit sich bringt. Die Ecksätze stehen in der Tonika, während der Mittelsatz entweder in der parallelen Molltonart oder der Dominante erklingt; die Dominante freilich mit kleiner Terz. So ist z. B. in „Foca Superbo“ der tonale Kreis C-g-C. Der Grund für dies Moll mag vor allen der in den langsamen Mittelsätzen meist schwere, schmerzliche Charakter sein, zu dem das helle Dur nicht gepaßt hätte. Erster und dritter Satz stehen stets in rythmischem Gegensatz wie erster und zweiter. Die Ecksätze sind — mit Ausnahme der

[1]) Signaturen: Dresden, Königliche Öffentliche Bibliothek Cx. 581 C. 582.

noch zu erwähnenden Ouvertüre zum „Ascanio“ — nicht fugiert, zuweilen, wie im „Foca“, auf äußerst einfacher akkordischer Basis aufgebaut, zuweilen von Lebendigkeit und Frische erfüllt, wie der erste Satz der Ouvertüre zum „Alessandro Severo“. Die letzten Sätze sind meist gleichsam nur eine rasche Überleitung in das beginnende Stück. Musikalisch am bedeutendsten sind die Mittelsätze, in denen die Stimmung vertieft und zuweilen fein in Steigerungen abschattiert wird. Musterbeispiele für diese gesangvollen Stücke bieten die Mittelsätze aus den Ouvertüren zum „Foca Superbo“ und „Alessandro Severo“. In diesen, etwas dunkel gefärbten $^3/_2$-Sätzen mit der weichen Melodik, lebt ein Stück venezianischen Volksgesanges weiter; in ihnen steckt meist eine größere Sorgfalt der Ausführung, auch zeigen sie den klarsten periodischen Aufbau. Stellenweise läßt sich ihr Grundstock auf Sequenzabschnitte zurückführen, wie sie Heuß als für die ganze venezianische Schule maßgebend bezeichnet[1]). Trotz des ähnlichen Umrisses in den verschiedenen Ouvertüren tritt innerhalb der einzelnen Sätze und ebenfalls in der gemeinsamen Linie, die diese miteinander verbindet, Mannigfaltigkeit uud Reichtum hervor. So steht z. B. in der „Teofane“ gegenüber den genannten gesangvollen $^3/_2$-Stücken ein Mittelsatz von ganz eigenem und besonderem Gepräge. Er ist von einer im Innersten unruhigen, durch das vorgeschriebene „Adagio“ nach außen hin getragen gehaltenen Bewegung erfüllt, man spürt ein Klopfen verhaltener Sehnsucht hinter den punktierten Sechszehntelfiguren, die teils zu gleicher Zeit, teils abwechselnd, die einzelnen Stimmen durchziehen, eine Stimmung, die durch die, im Gegensatz zu den sonst meist gewählten Streichern, quellender tönenden Bläser — zwei Flöten und zwei Oboen — fein wiedergegeben werden kann. — Der Zwischensatz in der Einleitungssinfonie zum „Giove in Argo“ erhält wieder nach anderer Richtung hin einen eigenen, feinen Reiz am Schluß. Ein weicher, resignierter Ton ist maßgebend für dieses Stück, dessen Schattierung noch am Ende bereichert wird durch das taktelange Gleiten der Harmonien über das stetig wiederholte A im Baß, gleichsam ein Phosphoreszieren über einer Grundstimmung.

Ein Moment sei an dieser Stelle noch hervorgehoben, das von Heuß so genannte „ideelle Programm[2])“, das sich in einzelnen Sinfonicabschnitten in dem Heußschen Sinne feststellen

---

[1]) Heuß, Die venetianischen Opernsinfonien, S. B. d. I. M. G. Bd. 4 S. 420ff.

[2]) Heuß a. a. O. S. 425ff.

läßt. So kann man in dem Mittelsatz des „Foca“ das herrische, nachdrückliche Ostinatothema im Baß, gegenüber dem quälerisch, schmerzvoll klagenden chromatischen der ersten Geigen, als ein Symbol für die tyrannische Gewalt des „Foca“ der hilflosen Onoria gegenüber halten. Ähnlich steht es z. B. in der „Teofane“. So klingt in dem Ritornell II, 11, wo Ottone sein zärtliches Lied anstimmt, das gleiche Stimmungsmotiv wie im zweiten Ouvertürensatz an, rein musikalisch und klanglich durch eine ganz ähnliche Bewegung der Flöten wiedergegeben. Diese Dinge lassen sich freilich mehr vermutungsweise aussprechen, weil ihre Erscheinung nicht unbedingt in einer ausgesprochenen Absicht des Künstlers begründet sein muß, sondern vielmehr die Folgen von verwandten und künstlerisch mit gleichen Ausdrucksmitteln wiedergegebenen Stimmungen sein kann.

Der schwere, etwas weiche Ton wird in den Ouvertüren meist mit mehr Glück getroffen als der frische, fortreißende Strom eines unbekümmerten Temperamentes. Nur eine Sinfonie trägt hierin einen anderen Stempel; es ist die eine von den zwei erwähnten der Dresdner Königlich Öffentlichen Bibliothek[1]). Hier macht sich im ersten, wie dann später auch besonders im dritten Satz eine ganz ausgesprochene, frei und ungezwungen wiedergegebene Energie und Freudigkeit in der Empfindung bemerkbar. Die volle Urteilsmöglichkeit fehlt ja leider, weil die genauere Einsicht in den inneren Zusammenhang der Musik mit dem stofflichen Vorwurf fehlt. Doppelt interessant erscheint gerade diese Ouvertüre, wenn man sie unter dem Gesichtspunkt betrachtet, daß sie unbedingt früher als die Dresdner Opernsinfonien liegen muß, trotzdem sie eine außerordentlich prägnante Physiognomie in der Linienführung wie in der Beherrschung der musikalischen Mittel (eingeschlossen die Behandlung der Bläser) trägt[2]).

Neben die Ouvertüren rein italienischer Art tritt nun die Einleitungssinfonie zum „Ascanio“, die als einzige einen stark französischen Einschlag zeigt, aber doch auch wieder nicht eine reine Verkörperung dieses Typus darstellt. Ein fugierter, im geraden Takt stehender, mit imitatorischer Arbeit stark durchsetzter, getragener Einführungsteil — etwa unserem Moderato entsprechend — steht wie eine festliche Introduktion vor einem in gleicher Tonart unmittelbar folgenden breit durchgeführten

---

[1]) Dresden, Königlich Öffentliche Bibliothek C. x. 582.

[2]) Nach seinem Dresdner Aufenthalt schrieb Lotti, wie schon erwähnt, nur mehr geistliche Werke.

Satz, dem dann in gewohnter Weise und in den üblichen Tonarten und rhythmischen Beziehungen der langsame Mittel- und der kurze Schlußsatz folgen. Es ist eine rein italienische Ouvertüre, mit einer nach französischem Muster vorangesetzten, langsamen Introduktion. Die Anfangstakte dieser Einleitung weisen eine interessante Parallele auf, und zwar beginnt der „Muzio Scaevola" von Händel mit eben der gleichen Notenfolge. Händel war zu gleicher Zeit wie Lotti in Dresden anwesend und mag dort die Oper gehört haben[1]). Die kontrapunktische und imitatorische Arbeit ist in dieser Ouvertüre am feinsten, wie gesagt scheinen hier die Franzosen, und vielleicht auch die Wiener mit Fux, nicht ohne Einfluß geblieben zu sein.

Es muß an dieser Stelle einer Notiz gedacht werden, die sich in einem für das Kapitel der Opernouvertüren einschlägigen Buche findet, und die offenbar auf völliger Unkenntnis des besprochenen Materials beruht. Es handelt sich um die von Hugo Botstiber gemachten Angaben über die Lottische Opernsinfonie[2]). Er spricht von dem Eindringen der französischen Ouvertüre in die italienische Oper und sagt unter anderem: „Hier in Dresden schrieb ja auch der Italiener Lotti sehr schöne und eindrucksvolle Ouvertüren in der französischen Form". Wie oben gezeigt, sind bis auf eine einzige, deren Form eher aus beiden Elementen gemischt ist, sämtliche in Dresden und, soweit sie mir vorliegen, früher entstandenen Opersinfonien rein italienischer Art. Botstibers Irrtum geht offenbar auf die bedingungslose Übernahme der Ausführungen bei Friedrich Niecks: „Historical Scetch of the overture" zurück[3]).

Selbständige Instrumentalformen finden sich nur ganz vereinzelt in den Opern. Treten kleine Sinfonien zwischen die einzelnen Szenen, so geschieht dies fast immer auf Grund feiner psychologischer Ausdeutung der Situation. So z. B. in der „Teofane" II, 8. Dort ist der kleine Instrumentalwischensatz gut motiviert dadurch, daß die letzte Szene mit einer Flucht Adelbertos abschloß und diese Sinfonie der Phantasie Spielraum gab, im Geiste den Flüchtigen zu begleiten. Leider liegt sie nur in beziffertem Baß vor. Ähnlich verhält es sich mit der Sinfonie I, 6 im „Constantino". Hier hat Constantino gerade Licinio das Anerbieten gestellt, die Krone mit ihm zu teilen. Schon hat

---

[1]) Caffi a. a. O. S. 351.

[2]) Hugo Botstiber, Geschichte der Ouvertüre und der freien Orchesterformen, Leipzig 1913, S. 72.

[3]) Niecks a. a. O. S. B. d. I. M. G. J. 1905/06 S. 388: „where A. Lotti (1667—1740) among others wrote excellent overtures in the French style".

das Volk im Chor seine Huldigung ausgesprochen, Licinio aber noch nicht geantwortet. Da wird der bedeutungsvolle Vorgang im Stück durch diese Überleitungssinfonie unterstrichen. Musikalisch stark herausgearbeitet ist sie nicht, jedoch kurz, frisch und lebendig. Am weitesten ausgedehnt ist wohl die Sinfonie im „Giove in Argo“ III, 6. Diana erscheint mit ihrem Gefolge von Hirten und Nymphen, da erklingt eine ländlich frische Weise, mit natürlich ansprechendem Thema, unter munterer Mitwirkung der corni da caccia. Dieses kleine Instrumentalstück ist wohl darnach angetan, das rechte Bild für Stimmung und Umgebung im Hörer wachzurufen. — Sind auch diese wenigen Fälle, in denen von der selbständigen Instrumentalsinfonie Gebrauch gemacht wird, mit Geschick an den richtigen Platz gestellt, so kann doch nicht verborgen bleiben, daß von der freien, sicheren Bewegung innerhalb der kleinen, geschlossenen Instrumentalsätze, wie sie Cavalli noch in so hohem Maße beherrschte — man denke nur an die Sinfonia Navale in der „Didone“ —, bei Lotti keine Rede sein kann.

Fast könnte man in einzelnen Fällen das Arien-Ritornell als eine Schwester der Instrumentalsinfonie ansprechen, nämlich dort, wo es einen selbständigen, eigenen Charakter trägt. Freilich geschieht dies in weitaus geringerem Maße als das Gegenteil: nämlich, daß das Ritornell lediglich den musikalischen Hauptgedanken des folgenden Arienteiles enthält und so eigentlich nur ein Stück Arie bedeutet, ohne irgendwelche eigenen Besonderheiten. An Stellen aber, wo es galt, auf besonders starke Affekte vorzubereiten oder eine bestimmte Situation schärfer zu umreißen, schickt Lotti der Arie ein selbständiges Vorspiel voraus, das dann aber auch meist durch besonders fein durchdachte harmonische und instrumentale Arbeit hervortritt. Eines der schönsten Beispiele für die letzterwähnte Art findet sich im „Giove in Argo“ III, 2; das den Gesang einleitende instrumentale Vorspiel, ausnahmsweise nur durch ein Soloinstrument mit einem eigens abgetönten Baß wiedergegeben, bereitet in feiner, ausdrucksvoller Weise die Grundstimmung für die folgende Arie vor. Unter dem Gesichtspunkt der instrumentalen Ausnützung wird dies Stück später noch einmal betrachtet werden. Vor den bekannten Gleichnissarien sind tonmalende oder besser wortmalende Ritornelle gern in Anwendung. So z. B. in der „Teofane I, 6; „Emireno“ fängt in der Arie mit den Worten an: Del minacciar del vento, und zugleich rollen im Ritornell die erregten Windesläufe in Sechszehntelfiguren hin und her. Das ist eine primitivere Art, als die oben genannte, eine Basis für die kommende Arie zu schaffen. Wie gesagt, finden sich in jeder

Oper verstreut einzelne Höhepunkte, an denen dann in freier Art vorgegangen wird. Das Durchschnittsritornell von Lotti weist aber keine eigenen Züge auf, sondern trägt, mehr oder minder durch das Instrumentenspiel erweitert, das Thema der folgenden Arie vor.

Gegenstand der folgenden Untersuchungen sollen nun die Arien und kleineren Gesangsformen innerhalb der Lottischen Opern sein. Die bis auf geringe Ausnahmen von Lotti verwendete Gesangsform ist die dreiteilige Da-capo-Arie. Die starke Neigung, in Form und Ausdruck sich den liedmäßigen Einflüssen hinzugeben, wie es z. B. noch Pallavicini mit Vorliebe tut, tritt ganz zurück hinter dem Streben nach dem größeren Gebäude der Kunstarie. Ja, man hat an den wenigen Stellen, wo mit einer kleineren Form gearbeitet wird, fast das Empfinden einer geringen Verlegenheit im Schaffen, die bei der groß angelegten Arie selten zu spüren ist. Die Einseitigkeit nach dieser Richtung läßt an einzelnen Stellen das harmlose, unbehinderte Quellen anspruchsloser und treffender Melodik vermissen. Eben gerade im Gegensatz zu den Opern Pallavicinis, dessen Schwäche gerade wieder auf der Seite der großen Form zu suchen ist, fällt die ausgesprochene künstlerische Neigung und Bevorzugung Lottis auf. Das sind Merkmale, an denen man fühlt und erkennt, wie sich in der Oper jener Zeit — Pallavicinis Schaffen ragt noch in die Anfänge von Lottis Werden hinein — die Kunstrichtungen scheiden.

Eine der oben erwähnten Ausnahmen steht im „Foca Superbo“ II, 9, man kann sie zur Gattung der Cavatine rechnen. Der Vierzeiler wird hier ohne die übliche Trennung im ersten und zweiten Teil und ohne irgendwelchen koloristischen Schmuck vorgetragen; das ganze Stück, das gerade durch seine Knappheit wirkungsvoll wird, beträgt 16 Takte. Innerlich begründet steht an dieser Stelle gerade die verkürzte Form, weil Cinisco, zum Tode verurteilt, sich entschlossen in sein Schicksal ergibt und Weitschweifigkeit hier durchaus nicht am Platze wäre. Auch im „Constantino“ I, 5 findet sich an einer Stelle ein derart verkürztes Gebilde. Es ist ein kurzes Gefüge von zweimal 15 Takten, das sich aber leicht auf zwei Teile von je 12 Takten zurückführen läßt; denn die jeweiligen Dehnungs- und Koloraturtakte in der Stimme sind lediglich gewaltsame Einschiebsel in die geschlossene kleine Form. Auch hier ist die größere Knappheit im Ausdruck einleuchtend psychologisch zu motivieren; inhaltlich ist es wie eine kurz entschlossene Resolution Flavias, ihre Liebe über alle anderen Forderungen zu setzen.

Den musikalischen Kernpunkt für die Entfaltung seines Könnens bildet für den damaligen Opernkomponisten, trotz oder neben den künstlerisch abgeschlossenen Einsichten in die anderen Gebiete des „Drama musicale", doch nun einmal die Arie. Und so ist es denn begreiflich, daß nirgends sich eine so große Mannigfaltigkeit in Auffassung und Ausführung findet, wie gerade bei der Arie. Man kann die Lottischen Opernarien in bloße „Füllarien" und „Gehaltarien" scheiden. Die Füllarien tragen fast alle das gleiche Gesicht, sie sind fast stets da zu finden, wo streckenweise im Libretto die gleichen Gefühle zum Ausdruck gebracht werden, wo die innere Entwicklung in der Personencharakteristik stockt, kurz da, wo die Textunterlage verflacht. Am häufigsten begegnet man denn auch dergleichen Füllarien im „Giove in Argo" und in den ersten beiden Akten des „Ascanio"[1]). Da ist z. B. im „Ascanio" I, 7 die Arie des Celso, der Silvia aus ihrer Zurückhaltung Ascanio gegenüber heraustreiben will. Diese Arien entbehren der kompositorischen Feinheiten; sie sind lediglich eine zuweilen sogar karge Umrankung des üblichen schematischen Gerippes A-B-A. Die Gehaltarien zeigen in ihrer Verwendung verschiedenartigste Struktur. Es sind da am besten zwei große Gruppen zu unterscheiden.

Unter I fallen die Arien, in denen das musikalisch-formale Element überwiegt. Und zwar lassen sich da folgende Unterabteilungen machen:

a) die einfach, in inhaltlicher und rhythmischer Einheitlichkeit zwischen erstem und zweitem Teil durchkomponierte Arie;

b) die Kontrastarie, die mit starkem Gegensatz zwischen erstem und zweitem Teil arbeitet;

c) die Arie mit vorwiegend motivischer und thematischer Arbeit;

d) Koloratur- und Bravour-Arie.

Unter II gehören jene Arien, in denen das rein musikalische Element stark zurücktritt und in erster Linie auf wahre und packende Charakteristik abgezielt wird. Diese Gattung bezeichnet man vielleicht am besten mit dem Namen:

Dramatische Charakterarien, in deren Reihe die verhältnismäßig kleine Gruppe der Basso-Ostinato-Arien fast völlig aufgeht.

---

[1]) Vgl. die Textkritik in II B.

Die Frage der instrumentalen Begleitung wird, insoweit sie bestimmend bei der Physiognomie der Arie mitspricht, meist gemeinsam und logisch an die jeweils behandelte Gruppe anschließend erörtert werden können. Aus diesem Grunde, und weil im zweiten Abschnitt dieses Kapitels die Behandlung und künstlerische Ausnutzung des Instrumentes — sei es solistisch-konzertierend, sei es im Gefüge der Mehrstimmigkeit — Gegenstand eigener Ausführungen sein wird, wurde von einer Einteilung in Orchesterarie und Arie mit konzertierendem Soloinstrument als Gattungstyp abgesehen. Diese Erscheinungsformen entspringen vielmehr, innerhalb der Lottischen Opern wenigstens, aus der jeweiligen Konzeption der psychologischen oder dramatischen Lage, zu deren feinerer Ausdeutung sie herangezogen werden. Auch hier, wie in den für die Gesamtbeurteilung maßgebenden Zügen seiner Opern überhaupt, tritt das rein musizierende Element vor dem malenden, schildernden zurück; und erst im Dienste dieser Aufgabe entfaltet sich auch auf jenem Gebiet sein freiestes Können.

Zur Verdeutlichung der Gruppe II a kann die Arie des Mezenzio-„Ascanio“ I, 12 dienen. Sie ist ein Beispiel für die fließende Kompositionsweise, die, ohne besondere Vertiefung, doch nicht durch Leere der Erfindung auffällt. Das Schema ist folgendes:

Erster Teil, der sich seinerseits aus zwei Abschnitten folgendermaßen zusammensetzt: Erste Strophe und ihr folgend, die durch längeres oder kürzeres Instrumentalzwischenspiel getrennte musikalisch getreue oder einigermaßen variierte Wiederholung. Darauf folgt ein Instrumentalritornell, das im allgemeinen gleichlautend mit dem Einleitungsritornell ist oder ihm doch sehr nahe kommt. An dieses schließt sich der meist knapp gehaltene zweite Teil an. Den Instrumenten fällt, entsprechend dem ganzen Charakter des Stückes, fast ausschließlich einfache Füllarbeit zu, ohne nach klanglicher oder harmonischer Seite voll ausgenutzt zu werden. Das tonale Verhältnis zwischen erstem und zweitem Teile ist vorwiegend das der Tonika zur Obermediante, und zwar der Mediante mit kleiner Terz, was sich aus dem meist ernsten oder elegischen Ton der zweiten Arienteile motivieren läßt. Am häufigsten findet sich bei dieser Gattung die einfache b. c. Arie oder jene Form, in der die erste Geige unisono mit dem Gesang und den übrigen Instrumentalstimmen — meist zweite Geige und Violetta — als Füllstimme mitgeht. — Die straff gewahrte Einheit der obengenannten Arie beruht hauptsächlich auf der konsequenten Durchführung des einen rhythmischen Motives: $\frac{3}{8}$ das das Ritornell

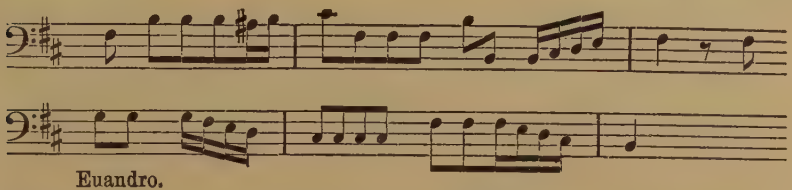
sowie die beiden Arienteile durchzieht. Der tonale Kreis ist B-d-B; es liegen keine Kontraste vor, größere Koloraturabschnitte fehlen; alles beruht eben auf der Wahrung des genannten rhythmischen Motivs. An Stelle der Streicher treten hier einmal Bläser auf: Oboe e Fagotti, die ohne besonders charakteristische Verwendung mit kurzen Zwischenschlägen den Gesang unterbrechen.

IIb. Die Kontrastarie. Hier kontrastiert erster und zweiter Teil sowohl inhaltlich wie auch im Rhythmus. Es mag kein Zufall sein, daß gerade bei diesen Kontrastarien der tonale Gegensatz zwischen Tonika und Dominante, bezw. der Paralleltonart, meist am klarsten herausgearbeitet ist. Zwei einleuchtende Muster für diese Gattung bietet die „Teofane". Es finden sich in jedem Werk an ein oder der anderen Stelle Vertreter der Kontrastarie; außer den beiden Arien der „Teofane" ist das reinste und künstlerisch wertvollste Beispiel wohl im „Giove in Argo" enthalten — III, 2. Es wird im folgenden noch näher darauf eingegangen werden. Der Arientyp begegnet in der „Teofane" zum erstenmal im zweiten Akt, zehnte Szene. Die innere Zwiespältigkeit der in Eifersucht zornigen Teofane, die aber eben im Grunde einem liebevollen Ausgleich nicht abgeneigt ist, kommt fein in ihrem Gesang zum Ausdruck. Der erste Teil ist zornig erregt, energisch und steht im B, während nach plötzlichem Taktwechsel der zweite Teil im $^{12}/_{8}$-Takt sich nach g wendet. Dieser kurze Ausklang ist weich und gar nicht kampflustig wie eine stille Bitte, ihre Liebe nicht unerhört zu lassen. Doppelt wirksam wird diese Nuancierung noch durch die auffallende Kürze gegenüber dem ersten langen Satz (105 Takte gegen 9). Eine ähnliche Gegenüberstellung von Affekten findet sich im weiteren Verlauf der Oper III, 1, nur daß ihr Träger diesmal Ottone und nicht Teofane ist. Der Gegensatz ist hier, wenn möglich, noch verschärft; er ist bis ins kleinste durchgeführt. Schon die beiden Anfangstakte des Vorspiels enthüllen ganz unzweideutig die Mischung von festem Zorn und weicherem Schmerz. Man höre nur den ersten Teil des Themas in seinem unumstößlichen Ernst von der Solovioline im Verein mit den unisoni-Geigen, der Altvioletta und dem Baß vorgetragen, dann geht die Violine, allein von einem Baßinstrument sekundiert, klagend in einem verminderten Quintsprung von fis zum c, an das sich dann noch eine kurze, traurige Seufzerfigur anschließt. Der erste Teil steht im geraden, der zweite im ungeraden Takt. Dieser ist im ganzen weicher, besinnlicher gehalten als der erste, aber sicher und eindrucksvoll in der Behandlung der Harmonien, die in glücklicher Zusammenwirkung stehen mit der feinsinnigen Führung der Singstimme, die zum Teil in freier

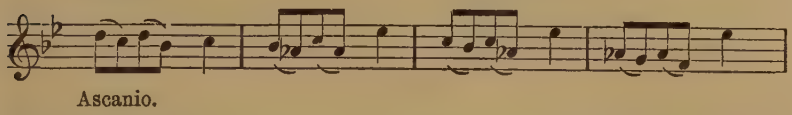
Deklamation, von Pausen unterbrochen, zum Teil aber auch in ausdrucksvoller Koloratur oder fein geschwungener Melodie sich bewegt. Das Schwanken der Empfindung findet seinen Ausklang letzten Endes in dem Fließen der Harmonien ohne eigentlichen tonalen Halt. Während der chromatischen Rückung der Bässe, die etwas seltsam Grollendes in sich trägt, geht die Harmonie über den verminderten Septklang über dis, weiter über e nach cis, das als Dominante zu fis benutzt wird, um nach H als Dominate zu E zu gleiten. Diese Arie wird im folgenden bei eingehenderer Behandlung der instrumentalen Frage von erneutem Interesse sein. In der erwähnten Arie aus „Giove in Argo" sind die zugrundeliegenden Affekte wohl wieder ähnliche, nur spielt sich hier der Vorgang deshalb packender ab, weil von der Ruhe zur Erregung geschritten wird, was eine unbedingte Steigerung in sich schließt. Die Ausnahmestellung dieser Arie kommt schon durch das einleitende Ritornell zum Ausdruck, das in diesem Sinne bereits oben erwähnt ist. Der erste Arienteil ist getragen, wehmütig, voll süßer Melodie im Gesang und der streckenweise begleitenden Soloflöte; in langsamem Tempo gehalten, während der zweite zornig, erregt, voll erhöhter Bewegung im Presto steht. Charakteristisch werden die Flöten im zweiten Teil von den violini unisoni und den violetten abgelöst, während der vorher fein abgetönte Baß nun vom Tutti ersetzt wird. Selbstverständlich liegt außerdem Taktwechsel vor.

I c. In der Wahl präziser und plastischer Themen gebührt Lotti ein erster Platz. Er besitzt eine starke Fähigkeit, bestimmte Grundstimmungen oder Charakterzüge einzelner Personen in der Aufstellung eines oder in der Gegenüberstellung mehrerer Themata zu zeichnen. Dort, wo der Arie ein scharf umrissenes Thema zugrunde liegt, bekommt auch die ganze Durchführung ein neues Gesicht. Das zuweilen Unsichere und Zufällige in der harmonischen und kontrapunktischen Arbeit erhält Rückhalt und gibt Anlaß zum Ausspinnen des Themas. Dieses bildet meist die Anregung zu imitatorischer und zu Ansätzen von motivischer Arbeit. Ein Beispiel für dergleichen in thematischer Hinsicht besonders gestaltete Arien wurde vorhin schon unter dem Abschnitt der Kontrastarie erwähnt. Im „Ascanio" folgen in kurzen Zwischenräumen drei Arien, die die Stimmungen dreier verschiedener Menschentypen zum Ausdruck bringen. Einmal ist es ein mit Würde und Festigkeit mitgeteilter Entschluß, der in der Arie des Euandro II, 3 wiedergegeben wird; darauf folgt eine Klage des Ascanio, dessen Zeichnung im ganzen Stück auf einen durchaus weichen Charakter schließen läßt. Und endlich reiht sich als dritter Typ die erbitterte und enttäuschte

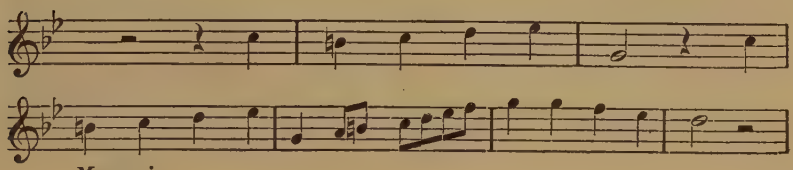
Arie des Mezenzio an. Die drei Themen sollen zur Erläuterung hier folgen, inwieweit die beabsichtigte Charakteristik gelungen ist:



Euandro.

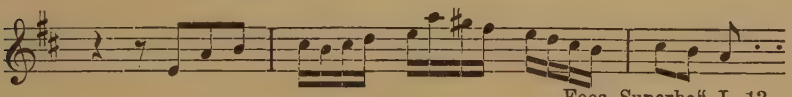


Ascanio.



Mezenzio.

Ein derartig fest umrissenes Arienthema aus dem „Foca Superbo“ trägt auffallend ähnliche Züge wie das Anfangsthema des Resurrexit in der H moll-Messe von Bach. Schon Philipp Spitta[1]) weist auf ganz bestimmte Beziehungen zwischen einzelnen Bachstellen und Lottischen Opernarien hin, und betont an diesem Ort, mit wie großer Liebe, unter den Italienern, Bach speziell Lottische Werke eigenhändig kopierte. Das erwähnte Thema im „Foca“ ist folgendes:



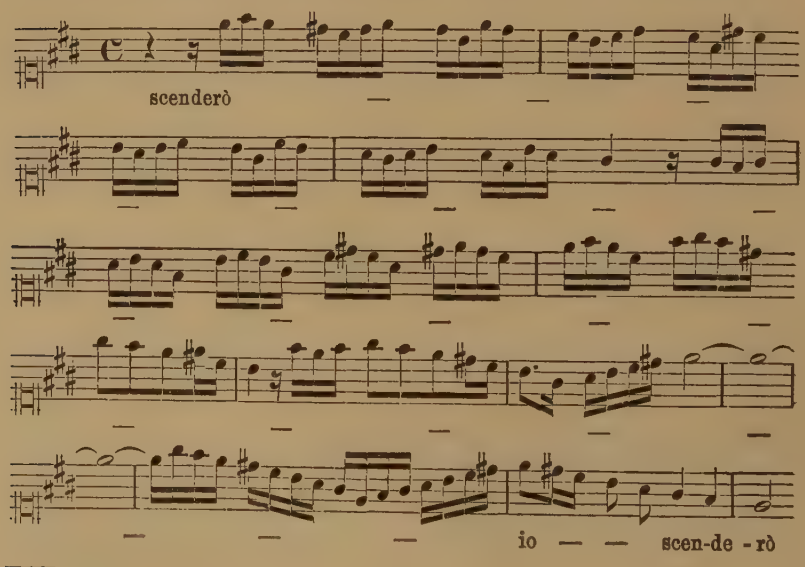
„Foca Superbo“ I. 13.

Die erhöhte thematische Arbeit im Verlauf der ganzen Arie kommt vor allem in der des Euandro und des Mezenzio zum Vorschein. In der erstgenannten beginnt mit dem Einsatz der Singstimmen — das Thema wird zuerst von dem mit allen Violetten und Violinen verstärkten b. c. gebracht — ein wahrer Wettstreit zwischen Singstimme und Baß, der bis ans Ende andauert; die thematischen Einsätze der Stimmen prallen ineinander, jede wird für sich selbständig geführt, eine Erscheinung,

[1]) Philipp Spitta, J. S. Bach, Leipzig 1873, Bd. 2 S. 468 ff. u. 509.

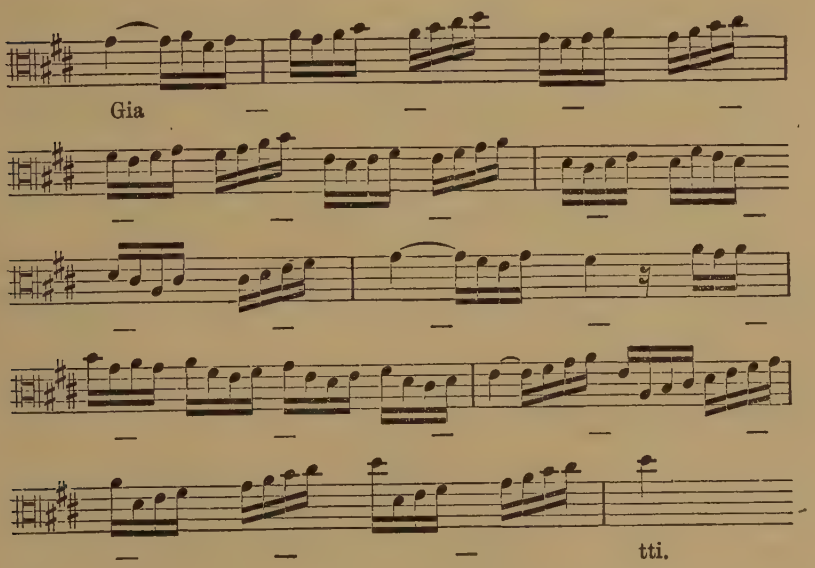
die für den b. c. wenn er nicht gerade zum basso ostinato wird, in den Lottischen Opern verhältnismäßig selten ist.

I d. Bei der Erläuterung dieser Arienform wird kurz auf die schon erwähnte Gesangskunst von Lottis Frau, Santa Stella, einzugehen sein[1]; die Rollen, die nach den Besetzungsangaben in den Textbüchern ihr zufielen, waren mit besonderer Sorgfalt sowohl nach kompositorischer, wie vor allem nach gesanglicher Hinsicht bearbeitet. Die Koloraturen, die sich dem Zeitgeschmack nach ziemlich reichlich in Lottis Arien finden, erfahren in den erwähnten Rollen seiner Frau den geschmackvollsten Aufbau. In ihnen findet sich die Koloratur hier und da eigenartig unterbrochen von langen Schwelltönen, die durch die große, pastose Stimme der Sängerin — wie man sie sich nach dem genannten Bericht von Quantz vorstellen muß[2] — doppelt wirkungsvoll herausgekommen sein müssen. Diese eigentümliche Verbindung von Ruhe und Bewegung im Gesangsteil findet sich ebenfalls stark ausgeprägt bei Vorgängern und Zeitgenossen Lottis, vor allem auch bei Steffani, z. B. in der „Niobe„ I, 15[3]. Ein Beispiel, das diesen Gesangsstil verkörpert, findet sich besonders überzeugend in der Arie der Sylvia, „Ascanio, II, 11.



[1]) Vgl. Kapitel 1 S. 16.
[2]) Vgl. Kapitel 1 S. 16 Zitat aus der Autobiographie von J. Quantz.
[3]) Denkm. d. Tkst. i B. 2. Folge 12. Jahrg. Bd. 2 S. 43.

Es kann im allgemeinen, bis auf geringe Ausnahmen, gelten, daß Lotti seine Arien mit Feingefühl und vor allem mit äußerst sicherem Empfinden für die Sangbarkeit koloriert. Daß er sie mit Koloraturen überlädt, ist wohl hie und da anzutreffen. Solche Koloraturen wirken wie eine Verlegenheitsgeste, um die im Augenblick versagende Erfindung zu ersetzen: sie haben darum meist in den sogenannten Füllarien ihren Platz. In das Reich der Koloraturarie fällt auch zumeist die mit stark tonmalerischen Elementen durchsetzte Gleichnisarie, in der sich der Singende z. B. mit einem Schiff auf stürmischer See vergleicht, um dann Worte wie mara und tempesta mit rollendem Passagenwerk zu versinnbildlichen. Zwei oder drei dergleichen Arien in einem Akte sind nichts Seltenes. Die von Lotti bevorzugte Form der Koloratur ist die Sequenzkoloratur, altes venezianisches Erbe, das sich bei den unmittelbaren Vorgängern Lottis, wohl am stärksten bei Pallavicino ausprägt; als Beleg mag ein Beispiel aus dem „Alessandro Severo“ II, 8 folgen:



In dem Sinne, wie sie später, nach dem endgültigen Siege der Neapolitaner, in der Oper heimisch wird, findet sich die Koloraturarie bei Lotti eigentlich überhaupt nicht. Die Koloratur hat, wo sie auftritt, doch immer noch mehr das Gepräge des Beiwerkes als des Selbstzweckes. Eng an die Koloraturarie

schließt sich unter Umständen die Bravourarie an, zu der, bis auf ganz geringe Ausnahmen, auch fast nur Ansätze in den Opern vorhanden sind. Eine dieser Ausnahmen steht im „Constantino“ IV, 8; diese Arie der Flavia verrät Kraft, Schwung und Unternehmungsgeist einer starken Leidenschaft. Fehlen hier ausgedehntere Koloraturen auch fast völlig, so trägt das Stück doch, im Verein mit den stark ausgeprägten Instrumentalteilen, durchaus den Charakter einer Bravourarie. Ein großer Zug geht durch das Ganze. Was sich an melismatischem Beiwerk findet, im Gesang sowohl wie in den Instrumenten, ist ebenfalls auf den einen, gleichen, festen, zielsicheren Ton abgestimmt. Mit feinem Empfinden für die theatralische Wirkung einer derartig angelegten Arie hat Lotti sie als Aktschluß benutzt.

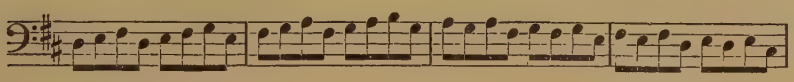
II. Unter die dramatischen Charakterarien fallen z. B. jene Stücke, in denen die ganze Kraft einer Persönlichkeit zum Schutz gegen einen Tyrannen oder auch bei gewalttätigen Naturen zu außerordentlichen Befehlen konzentriert wird. In diesen Arien zeigt Lotti, wie stark sein Vermögen war, dramatisch fesselnde Momente auch in den Arien festzuhalten. Daß er sich in dieser Form so besonders sicher bewegt, hängt mit seinem Feingefühl für die dramatische Entwicklung ebensosehr zusammen, wie überhaupt mit seiner starken Abhängigkeit vom textlichen Vorwurf. Diese Züge, soweit sie mitbestimmend wurden für die Charakteristik der Werke, werden im folgenden noch Gegenstand eigener Untersuchungen sein[1]). Dort wird speziell auf das dramatische und musikdramatische Moment in den Opern eingegangen werden, in besonderem Bezug auf den Dialog. Bei den dramatischen Charakterarien findet nun eine gewisse Verquickung dieser Eigentümlichkeiten mit musikalisch-formalen Gesichtspunkten statt, die aber nicht zu umgehen war. Innerhalb eines solchen Kunstwerkes, wie die Oper es ist, fließen die Grenzen ja überhaupt, und in diesem Fall erschien es, um der Einheit und Übersichtlichkeit willen, tunlicher, das formale Moment als das leitende — eben wegen der äußeren Formgebung — anzusehen. Es finden sich eine Reihe derartiger Stücke in den Lottischen Opern, und sie sind zu dem Besten zu zählen, was er auf dem Gebiet des Operngesanges geschaffen hat. Als ein Beispiel möge hier die aus einem Bruchstück des „Porsenna“ herrührende Arie der Clelia III, 1 dienen. Die markigen Sprünge in der Gesangsstimme lassen keinen Zweifel über den Stolz und die Unnahbarkeit der Clelia aufkommen.

---

[1]) Vgl. Abschnitt II B.

Angemessen der augenblicklichen Gemütsverfassung der Singenden ist die Arie jeder Ausschmückung oder Koloratur bar bis auf einen kurzen Triolengang am Schluß auf dem Worte „difenderà", der aber eher in seiner Kürze und Prägnanz als Kampfesruf gemeint ist.

Die unter die Charakterarien fallende Gruppe der basso-ostinato-Arie vertritt wohl am deutlichsten die Arie des Foca aus der gleichnamigen Oper III, 3: Armerò di sdegno eterno. Sie ist mit gleichem Recht wie die eben erwähnte Arie aus „Porsenna" eine dramatische Charakterarie zu nennen, nur daß hier der herrische, tyrannische Ton des Foca noch durch die im ganzen Stück fortlaufend zugrunde liegende ostinate Führung des Basses verstärkt wird. Diese Baßthemen setzen sich hauptsächlich aus folgenden Figuren zusammen:



Solche Stücke widersprechen an sich den Behauptungen, wie sie Remann bezüglich der Opernarien Lottis vorbringt, in denen er speziell von der Minderwertigkeit der Baßführung und dem Fehlen feiner ostinato-Arbeit spricht[1]).

Innerhalb der einzelnen Ariengruppen zeigt sich eine mannigfache Ausgestaltung und Variationsmöglichkeit, vor allem auch durch Mischung der verschiedenen Elemente. Ehe das Gebiet der Arie nun verlassen wird, soll hier noch eines Stückes gedacht werden, das — formal zu der Gruppe I a gehörig — von so eigenem Charakter und, musikalisch, wie empfindungsmäßig so starkem Reiz ist, daß ihm eine besondere Erwähnung gebührt. Es ist dies die Arie des Ascanio in der Oper gleichen Namens I, 11: Ascanio bietet, trotz dessen Ablehnung, noch einmal dem Freunde die Teilung der Krone an und sucht voll Freundlichkeit und doch auch mit fester Würde sein Anerbieten ins rechte Licht zu setzen. Einheitlich im Stil und Ausdruck, ist sie voll edler Einfachheit. Eindrucksvoll schreiten schon im Anfang des Einleitungsritornelles die Bässe chromatisch abwärts und geben der weichen, biegsam geschwungenen Oberstimme

---

[1]) H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte Bd. II, 2 S. 412ff.: „Denn z. B. Lotti, Gasparini und Albinoni stehen mit ihren Kammerkantaten auf einem erheblich höheren Niveau als mit ihren Bühnengesängen, arbeiten über obstinate Bässe und zeigen in der Führung der nicht obstinaten Bässe noch die gute Schulung der vorausgehenden Epoche".

ernsten Nachdruck. Hier, wo die Erfindung offenbar unbehindert einsetzt, klammert sich Lotti auch nicht an die ihm sonst als Schema geltende Form mit den wenigen Takten des einleitenden Ritornells, sondern er greift in der Ausdehnung weiter aus. Das Ritornell teilt sich in zwei achttaktige Perioden, die jede für sich wiederholt wird. Die erste geht im Halbschluß aus, während die zweite sich zur Tonika wendet. Nicht nur tonal, sondern auch inhaltlich führt die zweite Periode die erste zum Schluß. Mit ein wenig abgeänderter Baßführung nimmt die Gesangstimme wörtlich die Melodie der führenden Oberstimme aus dem Ritornell auf, hängt noch eine viertaktige Coda an und bildet in dieser Folge von zwölf Takten ein Teilchen für sich, das wiederholt wird. Darauf folgt ein nochmaliges Aufgreifen der letzten Verszeile, die am Schluß zu der parallelen Durtonart führt. Dann setzt nach zwei kurzen Zwischentakten die Singstimme mit den Anfangsworten von neuem ein und führt den Gesang formal wie in den sonst üblichen ersten Arienteilen fort. Rhythmisch wird an das Thema der Introduktionstakte angeknüpft. Als Beschluß dieses ganzen ersten Teiles folgt das Einleitungsritornell, dessen erstes Sätzchen unwiederholt, das zweite dagegen mit der im Beginn angemerkten Wiederholung als Zwischensatz steht. Der zweite Teil schließt sich nun im freien Fluß, gesangvoll, melodisch wie der erste, an, ohne durch ein Zwischenspiel oder nennenswerte Koloraturen unterbrochen zu werden. Die feine Linienführung und der starke Stimmungsgehalt dieser Arie machen sie zu einem der schönsten Gesangstücke innerhalb der Lottischen Opern.

Eine Erscheinung, die sich ganz unabhängig von den einzelnen Gattungstypen unter den Arien verstreut findet, ist die von Riemann sogenannte „Devisen-Arie[1])“, die aber bei Lotti stets nur in höchst sinnvoller Weise Verwendung findet, ohne je zur Manier zu werden.

In das Gebiet der musikalischen Formuntersuchung fallen nun noch die Ensemblesätze und der Chor. Sie sollen in diesem Abschnitt auch nur insoweit Würdigung finden, als sie als rein musikalische Formen erscheinen und in ihnen die Kraft des dramatischen Ausdruckes zurücktritt, zum mindesten in eine sekundäre Rolle rückt. Die Stellen, an denen es bei dem Zusammentreten mehrerer, im Verlauf des Stückes wichtiger Personen auf eine scharfe gegensätzliche Charakterisierung ab-

---

[1]) Denkm. d. Tkst. i. B. 11. Jahrg. Bd. 2, herausgegeben von H. Riemann S. XX.

gesehen ist, in denen weiter dies Mit- und Gegeneinanderwirken als dramatisch treibender Faktor benutzt ist, werden unter diesem Gesichtspunkt noch selbständig Gegenstand näherer Untersuchung sein[1]). Über die Grenze des Duettes wird von Lotti innerhalb der vorliegenden Opern kaum herausgegangen. Daß er sich auch in einem größeren Gefüge von Mehrstimmigkeit frei bewegen konnte, beweisen seine Oratorien. Seine Duette sind von recht unterschiedlicher Arbeit. Dort aber, wo sie musikalisch fein ausgenutzt erscheinen, drängt sich unbedingt die Erkenntnis auf, daß Lotti hier Steffani als seinem Lehrer einen großen Anteil schuldet. Dessen Kammerduette sind ihm wohl eine Quelle gründlichen Studiums geworden. Die Art der gegenseitigen Stimmführung, die Behandlung des kanonischen Einsatzes, dann wiederum die Benutzung einfach alternierender Stimmen, die sich zuletzt vereinen — dies alles in ein flüssiges, klingendes Ganzes verwoben, wäre die ideale Frucht der Kenntnis der Steffanischen Kammerkunst für einen auf diesem Gebiet kongenialen Künstler gewesen. Und wenn Lotti auch an einzelnen Stellen wahrhaft Gutes und Klangschönes im Duett geschaffen hat — an der genialen Beherrschung und Ausnutzung dieser Form hat er Steffanis Höhe in der Oper nicht erreicht. Ein Duett, das rein musikalisch mit zu dem Besten zählt, was an Ensemblesätzen in seinen Opern steht, ist der Zwiegesang zwischen Euandro und Silvia „Ascanio“ III, 3. Beide haben sich entschlossen, ihr Leben für Ascanio zu opfern. Das Stück zeigt ohne starkes Pathos eine einfache, stille Gefaßtheit, die unmittelbar ergreifen muß. Die Musik trägt einen milden, weichen Zug, dem sich die Kantabilität der Singstimmen vorzüglich anpaßt. Zart und behutsam lösen sich die Stimmen alternierend ab, folgen einander dann wieder in kanonischem Einsatz, um gemeinsam weitergeführt zu werden. Dies Duett kann sich, was Wohllaut und Klangreiz betrifft, an die Seite der besten Stücke Lottischer Opernkunst stellen.

Ähnlich wie mit den Ensemblesätzen steht es mit dem Chor in seiner Bedeutung für die Opern. In der Zeit eines Cavalli hatte man in ihm vornehmlich noch die eminente musikdramatische Ausdrucksmöglichkeit gesehen und in diesem Sinne seine Stellung in der Oper festgelegt. Dies war um die Schaffenszeit von Lotti nur mehr eine Ausnahme, die aus einer prinzipiell fundierten Erkenntnis der für das Musikdrama treibenden Faktoren entsprang. Ein derartiger Fall liegt offenbar auch bei Lotti vor, nur tragen einzelne seiner Opernchöre — leider sogar in der

[1]) Vgl. Abschnitt II B β 1.

Mehrheit — auch mehr oder weniger das Gesicht des stereotypen Schlußchores oder der kurz eingeschobenen Huldigungschöre. Trotzdem ist an gewissen Stellen der Chor auch zu einer rein musikalischen Ausdrucksform geworden, ohne daß in ihm das dramatische Moment betont wäre, oder daß er gerade formelhaft in dem Aufbau wirkt. Er ist dann mehr als ein musikalisches Intermezzo benutzt. So z. B. im „Foca" I, 11 der Schifferchor. Während sich die Barken von Ottone und seinem Gefolge den Ufern nähern, singen die griechischen und römischen Schiffer vereint einen Chor, in dem die alles bezwingende Macht des Phöbus Apollo gepriesen wird. Er hat etwas von dem Charakter des Sicilianos und ist voll anmutiger Bewegung und Melodik. In der motivischen Beschaffenheit hat er entschiedene Berührungspunkte mit der neapolitanischen Schule, das zeigen die kurzen Figuren im $^{12}/_{8}$ Takt. Ein Rückblick in die venezianische Vergangenheit mag sich beim Lesen dieses Chores aufdrängen, und zwar hat man das Gefühl, als seien Stücke wie die „Sinfonia Navale" aus der „Didone" des Cavalli nicht ohne Einfluß geblieben. Knapper oder breiter durchgeführte Chorsätze enthalten alle Opern. Am häufigsten ist der kurze Huldigungschor vertreten. Die Schlußchöre sind meist sehr einfach gehalten. Sie schwanken zwischen Drei- und Vierstimmigkeit. Die kurzen Chorinterjektionen, wie sie damals in der Oper an der Tagesordnung waren, fehlen völlig, die musikalische, wie dramatische Ausnutzung des Chores für die ganze Oper, wird nach der Würdigung in den einzelnen Abschnitten bei der letzten Zusammenfassung nach stilkritischen Gesichtspunkten noch einmal von Bedeutung sein.

Als Neuerer in den musikalischen Formen der Oper kommt Lotti nicht in Betracht; seine Bedeutung besteht vielmehr darin, in einer Zeit, wo neue Formen gerade von einem genialen Zeitgenossen geschaffen werden, eben diese jungen Bildungen mit Aufnahmefähigkeit sich anzueignen und durch freie und sichere Anwendung sie zum stehenden Gute der italienischen Oper machen zu helfen. Sein weiteres Verdienst nach formaler Hinsicht ist ferner eine um die damalige Zeitströmung unbekümmerte Anerkennung von früher in der Oper maßgebenden Formen, wie z. B. beim Chor.

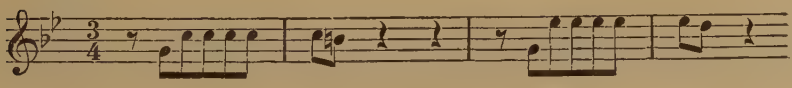
II A β.

So weit war der formale Gesichtspunkt maßgebend für die Ausführungen. Nun soll noch die Stellung näher ins Auge gefaßt werden, die Lotti dem gesamten Ton- und Klangmaterial, in seiner Beherrschung und Ausnutzung, gegenüber einnimmt.

Hierher gehört der harmonische Aufbau einzelner Gebilde, das musikalisch-charakteristische Erfassen gewisser Intervalle und Fortschreitungen. Hier nimmt z. B. die Chromatik in ihrer Verwendung einen besonderen Platz ein.

Im Zusammenhang hiermit wird von weiterem Interesse sein, in welchem Maße für Lotti die feine und ausgiebige Nutzbarmachung des instrumentalen Apparates zur Verteilung von Licht und Schatten, von künstlerischer Bedeutung wurde. Aus der genauen Kenntnis der Klangeigenheiten der verschiedenen Instrumente ergeben sich dann bei Lotti schon recht bedeutende koloristische Effekte, die nicht zum wenigsten dazu beitragen, das Gesamtbild seiner Opern verschiedenartig zu nuancieren.

Es muß zugegeben werden, daß die volle harmonische Ausführung an vielen Stellen vermißt wird und das Schaffen Lottis auch in diesem Punkte ein ungleiches, unterschiedliches Gesicht trägt. Um so mehr erstaunen dann Höhepunkte, an denen nichts zu fehlen scheint, was auch nur zum feinen Schliff hätte beitragen können. Vor allem wirkt hier die außerordentlich sichere und freie Behandlung der Dissonanzen. Ein Stück, an dem diese Vorzüge besonders klar zum Vorschein kommen, ist die Arie des Euandro „Ascanio“ II, 13. Um sie hier, an dieser Stelle besonders der musikalisch-technischen Ausfeilung wegen, zu würdigen, wurde davon abgesehen, näher unter dem allgemeinen Arienabschnitt auf sie einzugehen. Zwei Affekte sind stark in Euandro ausgeprägt: Ein bohrender Schmerz und eine lastende Traurigkeit; beide Elemente sind veranschaulicht in den zwei musikalischen Hauptgedanken des Stückes. Das erste Thema ist gleichsam mit aller Überzeugungskraft der Unschuld hingestellt und im Verlauf des Stückes vielfach durchvariiert:



Ihm gegenüber steht ein zweites Thema, ein chromatisch absteigender Gang der wie eine stete, nicht endenwollende Klage das ganze Stück durchläuft. Zuerst wird es von den Mittelstimmen gebracht, wird dann alsbald von den Außenstimmen aufgenommen — der Baß ist an der thematischen Arbeit gleichfalls beteiligt — und taucht dann doppelt wirkungsvoll ein einziges Mal nur im Gesang, und zwar als Koloratur auf dem „lagna“ (Kummer, Pein) auf, um endgültig aus der Gesangsstimme zu verschwinden; es ist wie ein Verzicht, ein Unvermögen, die Größe des empfundenen Schmerzes wirklich zum

Ausdruck bringen zu können. Aus den begleitenden Stimmen aber verschwindet es nicht mehr. Einmal kämpft es in der Viola gegen das erste Thema, das die beiden Violinen bringen; ein andermal wird es von dem ganzen Streichterzett vereint gebracht, um dann im Baß noch im drittletzten Takt aufzutauchen. Das feste, starke Thema, das im zweiten Teile nur mehr einmal von den Geigen gebracht wird, zerschellt gleichsam an den wehen Tönen des anderen und kommt nur noch zum Schluß in der ersten Geige, zerbrochen, in ganz veränderter Gestalt wieder; aus den zwei letzten Tönen des ursprünglichen Themas ist eine kleine Seufzerfignr gebildet, die in die Schlußkadenz überleitet. Diese Arie ist weiter ein treffliches Beispiel dafür, daß den Mittelstimmen durchaus nicht immer bloße Füllarbeit zufiel, sondern daß sie im Gegenteil an Stellen, wo das Interesse des Komponisten einsetzte, in ganz selbständiger Führung gehalten sind und in ihrer Art mitbestimmend für das Gesamtgepräge des betreffenden Stückes werden. Die Behauptung, daß Lotti gemeinhin die Mittelstimmen unausgearbeitet ließ und sein Privatkopist C. Schröter diese ausfüllen mußte, ist wohl mit Vorsicht aufzunehmen[1]). Es mag auch das gelegentlich vorgekommen sein; denn die Faktur einzelner Arien scheint in dieser Hinsicht äußerst primitiv und wenig sorgfältig, dagegen freilich sprechen dann wieder Stücke, wie das eben erwähnte, das an genauer Ausführung nichts vermissen läßt. Bemerkenswert ferner ist die Behandlung der Chromatik als themenbildendes Tonmaterial, sie wird von Lotti mit Vorliebe in die begleitenden Instrumente verlegt, um entweder eine dem Gesang gegensätzliche Stimmung mitschwingen zu lassen oder eine bereits gegebene Stimmung zu vertiefen und schärfer zu umreißen. Die Behandlung der Dissonanzen ist in gleicher Weise in diesem Stück fein ausgebeutet. Sie treten außergewöhnlich reichlich auf und immer da, wo sie — besonders bei der dünnen Besetzung — unmittelbar schneidend ins Ohr fallen, doppelt die innerlich zerrissene Stimmung des Stückes betonend. So z. B. gleich im Anfang, im dritten Takt des Einleitungsritornells der Vorhalt auf der Septime d über es in den beiden Mittelstimmen und noch schärfer beim Abschluß der erwähnten Koloratur auf lagna, wo das es der Singstimme mit dem unisono vorgetragenen f der Streicher kontrastiert. Wo stärkere harmonische Wirkungen bewußt erzielt werden, stehen sie in engem Zusammenhang mit der allgemeinen musikalischen Charakterisierung des stofflichen Motives. Dies

---

[1]) Cramer, Magazin der Musik, II. Jahrg. 1784 S. 97.

gilt hier in dieser Verbindung vor allem für die größeren einheitlichen Gebilde innerhalb der Oper, wie z. B. Arie und Sinfonie. Für das Rezitativ werden die einzelnen harmonischen Gefüge noch von wesentlicher Bedeutung sein. Darauf wird in einem Abschnitt für sich eingegangen werden.

Eng mit der Anwendung der harmonischen Effekte ist die dynamische Abschattierung kleinerer oder größerer Teile gegeneinander verbunden. Diesbezügliche schriftliche Anweisungen finden sich immer nur verstreut und nicht in der Regel vor. Hauptsächlich aber stehen sie dort, wo die Komposition nach allen Seiten hin fein ausgearbeitet ist. So ist denn überhaupt innerhalb der Opern der Part einer einzelnen Person mit besonderer Liebe und Sorgfalt durchgeführt, und infolgedessen sind die dieser Rolle zufallenden Gesangsstücke dann meist auch dynamisch feiner abschattiert, als oft eine Folge von ganzen Szenen. So trifft man es z. B. mit der Person der Teofania im „Foca Superbo". Gleich im ersten Akt, 10. Szene, steht in ihrer Arie beim Anfangstakt der Vermerk piano im Verein mit einer viel feineren instrumentalen Ausschmückung des Gesanges, als man dies bis dahin in dem Stück gefunden hat. Ein von Lotti, ähnlich wie von seinen Zeitgenossen sehr beliebter dynamischer Effekt ist das Echo, das sich zahlreich in seinen Werken, sowohl bei instrumentaler, wie bei gesanglicher Ausführung findet. Ähnlich wie mit den dynamischen Angaben steht es mit den Tempobezeichnungen, die, wenn auch häufiger, im ganzen doch selten genug auftreten. Meist finden sie sich über den einzelnen Ouvertürensätzen; hie und da auch in einzelnen Arienteilen, besonders dort, wo Tempiwechsel vorliegen, wie z. B. in den Kontrastarien.

Die Behandlung des instrumentalen Apparates ist ein Gebiet, auf dem das feine künstlerische Empfinden Lottis besonders stark hervortritt. Als Grundstock des von ihm verwendeten Orchesters stehen die Streicher: Violine, Alto Violetta und Cello, dieses bis auf Ausnahmen nur als Continuoinstrnment. Von den Bläsern finden sich Oboe, Flöte (flauto traversier), Fagott, seltener Horn (corno da caccia), Trompete (tromba) und Pauken (timpani); einmal hat auch ein Zupfinstrument Aufnahme gefunden, und zwar als obligate Solobegleitung zum Gesang. Dem Ausführenden ist die Wahl freigelassen, ob archileuto oder mandolino. Als gemeinhin übliche Continuoinstrumente sind bis auf Ausnahmen, wo ein eigens abgetönter Baß vorliegt, Cembalo, Cello, Fagott, Theorbe und Kontrabaß anzusehen. Im Gegensatz zu dem typisch-italienischen Orchester jener Zeit bevorzugt Lotti, speziell in den für Dresden geschriebenen Opern, ebenso wie

im „Constantino“ schon recht stark die Bläser; Flöten und Oboen werden nicht selten als konzertierende Instrumente herangezogen. Eine Beeinflussung des vorzüglichen Bläserchores des Dresdener Hoforchester hat da wohl sicherlich mitgesprochen, obgleich, wie bereits oben erwähnt ist, auch schon in der Vordresdener Epoche die Bläser für das Lottische Opernorchester von Bedeutung waren. Lotti hatte schon früh — seit dem Jahre 1705[1]) — mit Wien in Verbindung gestanden, da mag, wenn nicht auf direktem Wege, über Wien von Frankreich manch feiner Zug in der Ausbeutung der Instrumente, vor allem der dort besonders gepflegten Bläser, zu ihm gedrungen sein. So weist auch Kretzschmar darauf hin, wie reichhaltig die Orchestrierung in Wien Italien gegenüber war: „Die Opern, welche für Wien komponiert wurden, zeigen durchschnittlich viel reicheres Orchester als die für italienische Bühnen, insbesondere für Venedig geschriebenen[2])“. Jedenfalls sind diese Anregungen mit Verständnis von ihm aufgenommen worden. Gerade in der bereitwilligen Aufnahme der Blasinstrumente unterscheidet er sich von seinem großen Zeitgenossen Scarlatti, dessen Vorliebe für die Bläser, nach seinem bekannten Ausspruch gegen Hasse, nicht eben groß war[3]). Die schriftlichen Angaben über die verschiedenartig besetzten Instrumentalteile sind recht mangelhaft, wie schon oben erwähnt ist. Die größte Mannigfaltigkeit auf diesem Gebiet entwickelt Lotti bei der Besetzung seiner Arienbegleitungen. Hier werden alle Stufen durchlaufen, von der einfachen Baßbegleitung über die mannigfach besetzte mehrstimmig instrumental begleitete Arie, bis zur Arie mit Begleitung eines konzertierenden Soloinstrumentes. Eine der wirksamsten basso-continuo-Arien ohne jede weitere instrumentale Ausschmückung ist die unter Abschnitt I c genannte Arie des Euandro („Ascanio“ II, 3). Hier hat Lotti mit Feingefühl erkannt, daß ein weiterer Ausbau in der Begleitung leicht die erstrebte Festigkeit und Einheitlichkeit zersplittert hätte, und erteilt nur durch das ausdrückliche Hinzufügen von „tutti violini e violette“ zu den obligaten Baßinstrumenten der ganzen Unterlage eine größere Wucht. Überhaupt liegt in der Abschattierung der Continuoausführung ein gut Teil von feiner Erkenntnis für die Ausdrucksfähigkeit der einzelnen Instrumente. So ist z. B. im „Constantino“ II, 2 der Baß mit besonderer Sorgfalt gearbeitet, er entspringt

---

[1]) Widmung des Madrigalbandes an Kaiser Joseph I. von Österreich 1705.
[2]) Kretzschmar a. a. O. Vierteljahrsschrift 1892 Bd. 8 S. 70.
[3]) Edward Dent a. a. O. S. 192: „My son, you know I cannot endure players of wind-instruments; for they all blow out of tune“.

in seiner Abstimmung durchaus dem durch das kurze Largoritornell und die gesangvolle Melodieführung festgelegten Grundton. Die Gesangsbegleitung der Violinen und Violetten — unisono miteinander — ist zart gehalten, dazu tritt nun ein ausdrucksvoller Baß, für den die viol li piano vorgemerkt sind. Ein ähnlicher Fall liegt im „Giove in Argo“ II, 3 vor. Hier ist das Klanggefüge des Basses durchsichtiger, klingender gestaltet als im allgemeinen; es ist besonders vermerkt: Senza Cembalo e senza Violoncello. Dergleichen feine, passend in die Situation eingefügte, freie Gestaltungen finden sich öfters.

Zur Gesangsbegleitung wird, abgesehen vom Continuo und dessen Ausführung, in der Hauptsache das Streichterzett, aus zwei Violinen mit Alto Violetta bestehend, herangezogen. Wie schon oben gesagt, sind an den meisten Stellen wohl auch noch die Oboen als obligat anzunehmen[1]). In einer Anzahl von Arien geht die oberste Instrumentenstimme unisono mit dem Gesang, ohne ihrem eigenen Klangcharakter nach ausgenutzt zu werden. Der zweiten Violine und der Altvioletta fällt dann meist das Füllen der Harmonien zu. Diese Art der Instrumentenbehandlung findet man hauptsächlich in den Füllarien. Anders steht es zum Beispiel in den Kontrastarien und den thematisch feiner ausgearbeiteten Stücken, und gleichfalls in den dramatischen Charakterarien. Ein Stück, bei dem die Einheitlichkeit zwischen dem Gesangspart wie der instrumentalen Unterstützung besonders stark hervortritt, ist eine inhaltlich weniger bedeutende Arie des Isauro in der „Teofane“ II, 7. Die Arie ist anmutig gehalten, voll weicher, wehmütiger Trauer, die Melodie ist weich und schön geschwungen, die Unmittelbarkeit der Empfindung spricht während des ganzen Verlaufes. Dazu treten dann die kleinen Solo-Zwischenrufe der Oboen, die im Tutti mit den vollen Klängen des Fagotts die Violine verstärken. Die Flöten werden mit Vorliebe zum Versinnbildlichen der Sehnsucht herangezogen, während die Streicher mehr die Erregung verstärkend nachhelfen müssen. So ist auch der Besetzungswechsel in der Arie der Iside, „Giove in Argo“ III, 3 zu erklären, mit feinem Gefühl werden im ersten Teil die Flöten zur Begleitung der weichen, sehr melodischen Gesangstimme herangezogen, während im zweiten Teile beim Losbrechen der Leidenschaft die Geigen gewählt sind, die die Entfaltung stürmischer Erregung besser zulassen, als die zarten Flöten. Ferner ist nicht nur die Wahl, sondern

---

[1]) Vgl. Anmerkung zu S. 34 des gleichen Kapitels.

auch die den bestimmten Situationen entsprechende charakteristische Behandlung des Instrumentes maßgebend für ihre Bedeutung als mitbestimmender Faktor in den Lottischen Werken. Die erweiterte Technik des Geigenspiels war nicht ohne Einfluß auf die Gestaltung der violinistischen Parte in den Opern geblieben; mit besonderer Feinheit erscheint das Instrument da behandelt, wo es als konzertierendes Soloinstrument über den übrigen Instrumentalkörper gesetzt ist. Ein vorzügliches Beispiel dafür ist der unter den Kontrastarien behandelte Gesang des Ottone in der „Teofane" II, 1. Es ist dort über der üblichen Zusammenstellung von unisono-Geigen, Altvioletta und b. c. die Solovioline als konzertierend durchgeführtes Instrument gesetzt. Die Geige geht streckenweise in kanonischer Führung mit der Singstimme, an anderen Stellen setzt sie frei mit dem Thema ein, das in selbständiger Form weiter gesponnen wird und zum Teil kühne, aber überzeugende Melodieführung aufweist; so z. B. in Takt 17 der Septensprung von c″ nach d′ abwärts. Eine technisch wohl geschulte Behandlung des Instrumentes scheint bei der hohen Lage, in der es sich fast durchgehends bewegt, vorausgesehen. Daß Lotti derartige Kräfte zur Verfügung standen, ist aus der in Kapital I dargelegten Zusammensetzung des Dresdener Orchesters zu ersehen. Als Sologeiger kamen Männer wie Pisendel und Veracini in Betracht. Eine besondere Vorliebe hat Lotti dafür, die Geige in lang ausgehaltenen Tönen über dem Gesang schweben zu lassen, womit er am geeigneten Platz den Stücken einen eigenen, feinen Schimmer verleiht. Als ein Muster dafür kann die Arie der Teofania im „Foca" II, 7 gelten. Auch Flöte und Oboe werden vielfach solistisch herangezogen. So begleitet im „Giove in Argo" II, 6 fein abgetönt eine Solooboe den Gesang des Erasto. In der schon mehrfach erwähnten Arie der Iside im „Giove in Argo" III, 3 ergänzt in wohl abgewogener Weise die „Flauto traversiè" den Gesang. Ein anderes Mal werden wieder zwei Flöten zu gemeinsamem Spiel konzertierend verwendet wie in der Teofane. In einem Garten geht der in Liebesgedanken versunkene Ottone, zwei schon anwesende Personen vorerst nicht bemerkend. Ein fein besetztes Ritornell leitet den Gesang ein, der schon nach wenigen Takten, als Ottone sich nicht allein sieht, abbricht. Die Oboen fehlen, auch sind die Violinen in durchaus sekundärer Weise verwendet — die Führung übernehmen zwei Flöten, die über dem Ganzen in sehnsüchtiger Zartheit schweben. In wohlgelungener Tonmalerei ahmen sie in ihren Trillern die Töne der schlagenden Nachtigall nach.

Das in der Zusammensetzung reichhaltigste Orchester findet sich mit wenigen Ausnahmen in den Ouvertüren; es sind ja auch die einzigen größer angelegten und durchgeführten Instrumentalsätze. Eine große Mannigfaltigkeit in der Klangwirkung wird hier häufig erzeugt. Der erste Satz der „Ascanio"-Ouvertüre erhält durch das eigenartige Zusammenwirken der Oboen, Fagotte und Violinen ein besonderes Gepräge. Im „Foca" wiederum hat in der überhaupt kriegerisch gehaltenen Einleitungssinfonie die Führung die Trompete, die dann von den Oboen und Streichern sekundiert wird. Übrigens ist im Verlauf der Oper an bestimmten Stellen eine Ergänzung durch die Trompete durchaus sinngemäß und gewiß, so z. B. in der Kampfesarie des Ottone I, 12: „Su guerrieri" mit den fanfarenartig hingeschmetterten Begleitfiguren. Bei der Ouvertüre zur „Teofane" tritt nun wieder das scharfe, kriegerische Element, nur ein wenig abgeschwächt, hervor. Hier sind die Trompeten von den mehr munteren, sonoreren corni da caccia abgelöst. Der übrige Klangkörper bleibt der gleiche. Die langsamen Teile weisen meist eine andere, an Zahl geringere Besetzung auf. Ganz ausgezeichnet ist die Abstimmung eben im langsamen Satz der „Teofane" getroffen: Zwei Flöten, zwei Oboen und als Fundament dazu die Violinen und Violetten. Gerade den im Klang gewichtigeren Ecksätzen gegenüber tritt die Klarheit und Durchsichtigkeit dieses Gefüges doppelt eindrucksvoll hervor. Eine Orchesterwirkung ganz besonderer Art findet sich noch im weiteren Verlauf der „Teofane": Das Zusammenwirken von einem Orchester „nella scena" mit den festen Begleitinstrumenten (I, 12). Es liegt das sogenannte „Con Banda" Musizieren vor. Offenbar kommt Ottone mit seinem ganzen Kriegsgefolge, das die Kriegsmusik gleich selbst liefert, auf die Bühne. Das kleine Bühnenorchester besteht aus: zwei Trompeten, Pauken, zwei Oboen und Fagotten. Dazu treten dann nochmals zwei Violinen, zwei Oboen, Altovioletta mit dem Baß des Stammorchesters. Man sieht, eine schon ganz erhebliche Wirkung. In den Ecksätzen der in der Dresdener Bibliothek einzeln vorhandenen, noch nicht bestimmbaren Opernsinfonien ist ein größeres Gefüge von Instrumenten ebenfalls mit einer recht starken Sicherheit ausgenutzt und beherrscht. Hier treten zu den beiden Hörnern Oboen, Violinen, der Viola und dem Baß noch zwei Flöten. Eine kraftvolle Linienführung geht durch diese Sätze. Ein paar Besonderheiten in der Wahl von Instrumenten finden sich ebenfalls noch in den Opern, an denen man sieht, daß offenbar eine unverkennbare Freude an einer sinngemäßen und nicht formelhaft gebundenen instrumentalen Ausschmückung der jeweiligen Stücke beim Komponisten vor-

gelegen hat. So wird man in der „Teofane“ plötzlich durch die wunderschöne Arie des Adelberto erfreut, die in ganz eigenartiger Weise umrankt ist von der Begleitung eines lautenartigen Instrumentes (archeleuto overà mandolino). Auch hier sind an das Instrument, rein technisch, recht erhebliche Forderungen gestellt, was z. B. die Stellen mit den Doppelgriffen zeigen; ebenfalls verlangt die schnelleSechszehntelbewegung, die durch das ganze Stück in der Begleitung geht, eine technisch einwandfreie Vertrautheit mit der Behandlung des Instrumentes. Freilich war auch in deisem Fall in Dresden für einen vorzüglichen Interpreten gesorgt; der Platz des Lautenisten wurde von Silvius Leopold Weiß, einem Mann von erstem Ruf, ausgefüllt. Auch im „Constantino“ wird die Reihe der gewohnheitsgemäß ausgestatteten Arien einmal abwechslungsreich unterbrochen durch einen Gesang des Constantino, der von einem „scalameau“ begleitet ist. Dies ganze Stück ist besonders fein abgetönt durch den untergelegten Baß, der, wie eigens betont, durch das „violoncello solo“ ohne cembalo (senza cembalo) vorzutragen ist. Der harte, helle Klang des Cembalos hätte zu dem Charakter dieser Arie wenig gepaßt, und so ist alles auf den vollen ausgiebigen Ton abgestimmt. An solchen Stellen setzt die Freude des Komponisten am Kolorit ein, und dies ist ein Gebiet, das Lotti häufig und mit viel Glück betritt. So werden Effekte wie das Sordinieren von Instrumenten, die pizzicati-Führung von Geigenstrecken mit Feinfühligkeit verteilt.

Auch bei der Behandlung und Ausnutzung der ihm zur Verfügung stehenden musikalischen Mittel muß für Lotti das gelten, was schließlich auch in der Gesamtbeurteilung seiner Werke zutage treten wird: daß die Arbeit auf diesem Gebiet zwar recht unterschiedlich in der Qualität ist, daß aber ganz offensichtlich da, wo das Interesse am Stoff vorliegt, plötzlich ein ganz bedeutendes künstlerisches Vermögen einsetzt, an dem eine gute, tüchtige Schulung und die frische Aufnahmefähigkeit wertvollen, von außen kommenden Einflüssen gegenüber, klar ans Licht treten. Und zu diesem Fundament kommt dann ein feiner, einsichtsvoller und nicht oberflächlich theatralischer Geschmack des Komponisten, der aus seiner künstlerischen Erfahrung heraus, kraft seiner Individualität und der ihm eigentümlichen Begrenzung seiner Gaben, wenn auch nicht durchweg Gleichwertiges, so doch beim größten Teil seiner Werke Interessierendes und an manchen Höhepunkten absolut Wertvolles bringt.

IIBα.

Aufgabe dieses Abschnittes soll sein, eine inhaltliche Übersicht der Lottischen Opern zu geben, um im Anschluß an die rein stoffliche Betrachtung die Textdichtungen als solche innerhalb der zeitgenößischen Opernlibretti zu werten. Diese Ausführungen werden dann unmittelbar auf das Problem hinleiten, das für das Schaffen eines Opernkomponisten eigentlich die Lebensfrage seines Werkes bedeutet: das Erfassen des Dramas innerhalb der Oper und das daraus resultierende musikdramatische Moment in seiner Schöpfung. Aus welchen Gründen bei den vorliegenden Ausführungen eine methodisch scharfe Trennung der musikalischen von den musikdramatischen Werten stattfindet, ist andeutungsweise in Kapitel I bei Behandlung der musikalisch-formalen Fragen gezeigt worden und wird im folgenden Kapitel noch näher dargelegt werden.

Es folgt nun die Übersicht der einzelnen Operndichtungen mit kurzen Inhaltsangaben, soweit sie mir zugänglich waren, chronologisch nach dem Erscheinungsjahr der Opern geordnet[1]); in der kritischen Betrachtung wird auf sie, anders gruppiert, zurückgekommen werden.

Das älteste mir vorliegende Textbuch ist das zum Porsenna von Piovene aus dem Jahr 1712[2]). Das Personenverzeichnis, wie es sich im Textbuch vermerkt findet, lautet folgendermaßen:

Interlocutori.

Toscani:	
Porsenna Re de' Toscani	Il Sig. G. Paita
Mesenzio Capitano Confidente di Porsenna	Il Sig. Fr. Vitali
Sacerdoti del Tempio d' Apollo	
Coro di Toscani	

Romani.

Valerio Publicola Consolo di Roma	Il Sig. G. Gaetano Mossi
Clelia figluola di V. P., amante di M. Scev.	La Sig. Diamante Maria Scaratelli

---

[1]) C. G. Bonlini a. a. O.
[2]) Ebenda S. 106.

Muzio Scevola Cavaliere Romano, amante di Clelia	La Sig. Margherita Durastanti
Orazio Coclite Cavaliere Romano, amante di Camilla	Il Sig. Bartolommeo Bortoli
Coro di Romani	
Camilla figluola del Re d' Alba schiava de' Romani è promessa in isposa a Porsenna	La Sig. Giov[a]. Albertini detta la Reggiana

La scena è parte in Roma, e parte nel Gianicolo Castello de' Toscani posto di Dirimpetto a Roma.

Das Textbuch behandelt den bekannten Stoff der Belagerung Roms durch Porsenna. Römer und Toskaner wollen Frieden schließen; als Bedingung aber fordert Porsenna Clelia, die Tochter Valerio Publicolas und zugleich die Verlobte Muzio Scevolas als Gattin. Um dem Volk den ersehnten Frieden zu schenken, geht Valerio Publicola auf die Forderung ein und verlangt ein gleiches von Clelia und Muzio Scevola. Dieser sträubt sich mit aller Gewalt dagegen, während jene dem Vater gegenüber keinen großen Widerstand aufzubringen vermag. Freilich ist sie bei der erten Begegnung mit Porsenna, der sich als ein einfacher Häuptling des Heeres ausgibt, nicht gewillt, auf seinen Wunsch einzugehen, sondern zieht der Möglichkeit einer Verbindung mit ihm die eines freiwilligen Todes vor. So entsteht in ihr der von ihr auch unmittelbar darauf ausgeführte Entschluß, auf einem Pferd den Tiber zu durchqueren und Porsenna so auf diese Weise zu entrinnen. In Rom angelangt, spricht Muzio Scevola bei der ersten Begrüßung zwischen ihnen gleich seine Befürchtung aus, daß Valerio Publicola die Flucht Clelias nicht gutheißen werde. Bei einer näheren Besprechung der Friedensbedingungen erfährt Valerio Publicola durch Porsenna zuerst von der Flucht der Clelia, die er trotz der überzeugenden Aussage des Porsenna nicht glaubt. Als sich Porsennas Behauptung durch das Erscheinen Clelias bestätigt, wird sie durch einen neuen Vertrag abermals Porsenna überantwortet, trotz der von Muzio Scevola erhobenen Einsprüche. Muzio und Orazio Cocles beschließen um jeden Preis die Befreiung Clelias. Porsenna wirbt noch einmal in seiner Eigenschaft als König um Clelia und wird abermals von ihr zurückgewiesen. Die ursprünglich Porsenna bestimmte Braut Camilla, die Tochter eines Königs von Albanien (freie Erfindung des Dichters) ist auf ihrer Fahrt zum Verlobten als Pfand von den Römern einbehalten worden. Für sie entflammt, wirbt Orazio um sie, ebenfalls ohne Erfolg, da Camilla den ihr bestimmten Gatten heiraten

will. Dieses sekundäre Paar tritt stark in den Hintergrund. — Bei dem großen Friedensgottesdienst der Toskaner haben sich nun heimlich Orazio und Muzio hereingeschlichen; Muzio, in der Meinung, Porsenna zu treffen, sticht den toskanischen Heerführer Mesenzio nieder, er fordert seine Genossen auf, die von ihm versäumte Tat nachzuholen. Er selbst vollzieht an sich die Strafe im Beisein der Toskaner, indem er den Arm, mit dem er Mesenzio getötet hat, in die lodernde Flamme hält. Bezwungen von der Kühnheit und Willensstärke des Muzio erklärt sich Porsenna bereit, die Ansprüche auf Clelia fallen zu lassen und die Stärke seiner Gegner anzuerkennen. Nun wendet sich Porsenna auch wieder der erst verschmähten Camilla zu, die nach längerem Zögern — das man kaum ernst zu nehmen braucht — einwilligt, seine Gemahlin zu werden. Es erfolgt nun eine allgemeine Versöhnung, Clelia erhält Muzio zum Mann, Camilla heiratet Porsenna; Orazio geht, wie es ja nun einmal in den Libretti jener Zeit üblich war, von den Bewerbern leer aus. Ein allgemeines Dankfest für den Tibergott beschließt das Stück.

Im darauffolgenden Jahr, im Herbst 1713, erscheint die Irene Augusta im Aufführungsplan des Theaters S. Giov. Grisostomo[1]). Den Text verfaßte Silvani. Im Textbuch ist der Name des Dichters nicht genannt, Bonlini aber nennt Silvani als Verfasser.

Personenverzeichnis.

Irene Imperadrice, vedova di Leone, e Madre di Costantino	La Sig[a]. Santa Stella
Costantino Imperadore	Il Sig. Fr. Bernardi, detto il Senesino
Leontio, primo ministro d'Irene, suo pudico amante	Il Sig. Giov. Paita
Teodate, sua Figlia, amante di Artemio	La Sig. Barbera Spada
Artemio, Principe Greco	Il Sig. Bartolomeo Bartoli
Nicefore, Principe del Sangue degli imperadori Greci, favorito di Costantino	Il Sig. Gius. Maria Boschi
Mauritio, dipendente da Niceforo	Il Sig. Gaetano Mossi

Der Vorgang ist kurz folgender: Die Mutter Costantinos, des regierenden Fürsten, wird durch Niceforo und den ihm unter-

[1]) Bonlini a. a. O. S. 167.

gebenen Mauritio verleumdet, nach Costantinos Leben zu trachten. Die Aussage ihrer Getreuen und der Teodate, der Tochter ihres ehrenhaften Freundes (pudico amante) Leontio, bleibt unerhört, und Irene wird in die Verbannung geschickt. Ein Mordanschlag Niceforos auf Costantino wird von Irene und Leontio entdeckt. Zuerst weiß er auch hier geschickt den Verdacht auf Irene und Leontio zu lenken, wird aber zum Schluß doch als der Schuldige erkannt und stürzt sich, als er das Gebäude seiner Ränke zusammenbrechen sieht, ins Meer.

Im Winter 1716 folgt dann die Aufführung des „Foca Superbo“ des Abbate Maria Luchini[1]).

Personenverzeichnis.

Ottone Imperator de'Romani Figlio d'Ottone il Grande	Il Sig. Stef. Romano detto Pignatino
Foca Imperator de Greci	Il Sig. Anarca Pacini detto il Luchesino
Onoria Figlia del morto Romano Imperador de Greci e destinata Sposa di Ottone	La Sig. Vienna Mellini Virtuosa di S. A. S. di Modena
Teofania Imperatrice Vedova di Romano	La Sig. Anna Maria Fabri
Cinisco Principe Vasallo Greco	Il Sig. Momoletto Albertini primo Virtuoso di S. A. S. il Principe Carlo Langrawio d'Hassia
Lotiero Principe e Generale dell' armi d'Ottone	Il Sig. Annibale Fabri Virtuoso di S. A. S. il Principe Pilippo Langravio d'Hassia Darmstatt
Eudosio Finto Confidente di Foca	Il Sig. Gasparo Geri da Fiorenza

Der Inhalt ist kurz folgender: Foca hat, nachdem er Romano, den eigentlichen Herrscher der Griechen, ermordet hat, sich zum Fürsten Griechenlands gemacht, der Witwe Romanos das Jawort abgerungen und will Ottone, dem Sohn Ottos des Großen, dem eigentlich das Reich unterworfen ist, das Volk und die ihm angelobte Braut, Onoria, die Tochter Romanos, abspenstig machen. Unter dem Vorwande, Ottone feierlich einzuholen, überfällt er ihn mit seinem Gefolge, wird aber zum Schluß von Ottones Partei überwältigt und muß sich ergeben. Ehe sich nun Onoria mit Ottone vereinigen kann, muß erst die Lösung ihres Gelübdes erfolgen, daß sie nie Ottones Gattin werden

[1]) Bonlini a. a. O. S. 171.

wolle, ehe dieser nicht den Tod des ermordeten Vaters an Foca gerächt habe. Ottone, der Foca verzeihen will, wird dem Vollzug der Rache überhoben, indem Foca von dem erbitterten Volke getötet wird. Teofania, die Mutter Onorias, reicht nun nach längerem Hin und Wider dem edlen Staatsmann Cinisco die Hand, nachdem diesem durch Ottone feierlich die Krone verliehen worden ist. So findet das Stück den gewünschten guten Ausgang.

Im gleichen Winter 1716 erlebt die Oper „Alessandro Severo“ — Text von Apostolo Zeno — ihre Aufführung im gleichen Theater S. Giov. Grisostomo[1]).

Personenverzeichnis.

Giulia Mammea, Imperadrice madre
Alessandro Imperadore, suo figluolo
Sallustia Imperadrice moglie
Albina, Nobile Romana in abito d'uomo, amante di Claudio
Claudio, Cavalier Romano, amico di Marziano
Marziano, padre di Sallustia.

I virtuosi, i quali rappresenteranno nel Dramma, sono i seguenti.
La Signora Marianna Benti Bulgarelli, detta la Romanina
La Signora Faustina Bordoni, Serva attuale, e Virtuosa di Camera del Serenissimo Elettor Palatino.
La Signora Diana Vico
Il Signor Fr. de'Grandi, Virtuoso di S. A. S. di Modena
Il Signor Antonio Pasi.

Es möge nun eine kurze Übersicht über den Inhalt folgen:

Giulia, die Mutter Alessandros, ist eifersüchtig auf die von ihr selbst gewählte Schwiegertochter Sallustia, die, klug und schön, sich rasch die Neigung aller erworben hat. Giulia verlangt von Alessandro die Verstoßung Sallustias; nach unermüdlichem Wühlen der Mutter gibt Alessandro nach und unterschreibt das Verbannungsdekret. Sallustias Vater, Marziano, will die Schmach der Tochter rächen und plant eine Verschwörung gegen Giulias Leben. Sallustia rettet großmütig Giulia das Leben vor dem von ihr erkundeten Anschlag, ist aber trotz wiederholter eindringlicher Bitten und Drohungen nicht zu bewegen, den Täter zu nennen, um den Vater nicht ins Unheil zu stürzen. Bei einem wiederholten Mordversuch Marzianos gegen Giulia fällt

[1]) Bonlinio a. a. O. S. 174.

sie ihm in den Arm und droht, sich selbst das Leben zu nehmen, falls Marziano irgend etwas gegen Giulia unternähme. Ihre Unschuld wird damit enthüllt, Marziano wird großmütig verziehen und Sallustia wieder in die alten Rechte als Gattin und Fürstin eingesetzt.

In das gleiche Jahr 1716 gehört der für Wien geschriebene „Constantino" mit dem Text von Pietro Pariati.

Personenverzeichnis.

Constantino	Alto
Fausta	Soprano
Flavia	Soprano
Massimiano	Tenore
Lizinio	Soprano
Emilia	Soprano
Leone	Tenore

Die Verwicklung ist folgende: Massimiano, der Vater Faustas, trachtet Constantino, ihrem Gemahl, nach dem Leben; er sucht die Tochter für seinen Plan zu gewinnen. Er verspricht ihr dann eine baldige Vereinigung mit dem früheren Geliebten, Licinio. Fausta willigt in die Verschwörung, deren Seele außer Massimiano noch Leone ist, nicht ein, sondern sie, ebenso wie Licinio, erweisen sich als Constantino treu und ergeben. Das Komplott wird entdeckt, erst den Unschuldigen die Tat zugeschrieben, und erst im letzten Augenblick wird Leone als der eigentliche Urheber allen Schadens erkannt. Ehe er sich der Rache Constantinos ausliefert, nimmt er Gift. Licinio heiratet zum Schluß Emilia, und alles findet die gewohnte Lösung.

Nun folgen die drei letzten Opern, die Lotti geschrieben hat, und zwar die für den Dresdener Hof bestimmten. Das Textbuch zu der ersten, zu „Giove in Argo", stammt von A. M. Abbate Luchini. Die Oper wurde im Herbst 1717 im Redoutensaal zu Dresden aufgeführt.

Personenverzeichnis.

Arete, pastore poi riconosciuto per Giove	Il Sig. Fr. Bernardi, detto Senesino
Iside, Figlia d'Inaca, destinata sposa d'Osiri	La Sig. Sant. St. Lotti
Erasto, Pastore riconosciuto per Osiri Re d'Egitto	Il Sig. Matteo Berscelli
Calisto, Figlia di Licaone	La Sig. Margherita Catterina Zani

Diana, Dea delle Selve	La Sgna. Lucia Gaggi
Licaone, Tiranno d'Arcadia, in abito di Pastore	Il Sig. Fr. Guicciardi, virtuosa di S. A. S. di Modena.
Vespetta, Damigella d'Iside	La Sg[a]. Livia Constantini [1])
Milo, Servo di Licaone	Il Sige. Lucrezio Borsari [1])

Der Vorgang ist kurz folgender: Giove — Zeus — hat menschliche Gestalt angenommen, um auf Erden die von ihm Erwählte, Iside, die Braut Erastos, für sich zu nehmen. Calisto, die Tochter des vertriebenen Königs Licaone, will sich aus Verzweiflung über ihr Geschick und, um einen dauerden Schutz zu haben, dem Gefolge Dianens anschließen. Um in diese Gemeinschaft aufgenommen zu werden, muß sie das Gelübde tun, nie den Liebesregungen einem Manne gegenüber nachzugeben. Kaum hat Giove Iside betört unter dem festen Versprechen, ihres Vaters Tod an Licaon zu rächen, so fühlt er sich von Calisto, die er schlafend trifft, aufs neue angezogen. Calisto wird durch die Künste Gioves ihrem Eide untreu, wird von Diana verstoßen und mit der Todesstrafe bedroht — da kommt, um alle Knoten zu lösen, der alte Bräutigam Isides. Erst entrüstet, wird er durch den sich als Giove erweisenden Arete beruhigt, nimmt Iside wieder in Gnaden auf; auch Calisto wird ihr Recht, und alles ist befriedigt.

Im Carneval des Jahres 1718 erlebte der „Ascanio" seine erste Aufführung. Der Verfasser des Textes ist wiederum Luchini.

Personenverzeichnis.

Ascanio Re del Lazio, Amante di Silvia	Il Sig. Fr. Bernardi detto Senesino
Euandro creduto Figlio d'Oreste, poi scoperto Figlio di Mezenzio e amante d'Alba	Il Sig. Matteo Berscelli
Silvia, sorella d'Ascanio, la creduta Figlia d'Asterio	La Sig[a]. Santa Stella Lotti
Alba, Figlia di Mezenzio creduto Asterio, e amante d'Euandro	La Sig[a], Giov. Ilisabetta Hesse, virtuosa di S. A. S. di Hassia Darmstatt
Mezenzio sotto nome d'Asterio, Padre d'Euandro e d'Alba	Il Sig. Fr. Guicciardi, virtuoso di S. A. S. di Modena
Oreste, Tuttore d'Ascanio e creduto Padre d'Euandro	Il d'Giuseppe Maria Boschi
Celso, Confidente d'Ascanio	La Sig[a]. Vittoria Tesi.
Nana della corte d'Ascanio	La Sig. Baronessa di Bön.

[1]) Als Beifügung findet sich folgendes: Virtuosi di S. M. il Re di Polonia et Elettor di Sassonia

Mezenzio, der durch Ascanios Vater vertriebene König von Latium, erzieht unter dem falschen Namen Asterius Alba und Silvia als seine Töchter. Nur Alba ist seine wirkliche Tochter; Silvia dagegen eine Schwester des Ascanio, der sich in Silvia, die vermeintliche Tochter des vermeintlichen Asterio, verliebt hat. Euandro, der nächste Freund und Vertraute Ascanios, gilt als Sohn des Oreste, des Vormundes von Ascanio, enthüllt sich aber zum Schluß als ein Sohn von Mezenzio. Euandro liebt Alba und ist mit ihr verlobt; bei der schließlichen Enthüllung aber erkennen auch sie sich als Geschwister. Um den ungestörten Ausgang zu sichern, tauschen die Liebenden gegenseitig ihre Neigung aus. Der Konflikt entsteht dadurch, daß Mezenzio, unversöhnt mit seinem Geschick, noch immer auf Rache sinnt, für deren Ausübung er schon von klein auf Silvia, die eigentliche Schwester Ascanios, bestimmt hat. Da sie sich aber doch im letzten Augenblick weigert, will er selbst den Todesstoß gegen den schlafenden Ascanio führen. Durch einen Weckruf Silvias wird Ascanio gerettet. Nach langem Verhör und schwerer Bedrängnis der einzelnen Personen wird schließlich der wahre Sachverhalt und werden die rechten Verwandtschaftsbeziehungen zwischen den einzelnen klargelegt. Auch hier geht mit der Verbindung der einzelnen Paare die Versöhnung mit dem Schuldigen Hand in Hand.

Die Reihe der hier in Betracht kommenden Operntextbücher wird durch die „Teofane“ des Pallavicino abgeschlossen. Sie gelangt im Jahre 1719 bei der Eröffnungsfeier des Neuen Opernhauses in Dresden zur Aufführung.

Personenverzeichnis.

Ottone re di Germania	Il Sig. Fr. Bernardi, detto Senesino
Teofane, figluola di Romano, Imperator d'Oriente	La Sig[a]. Santa Lotti
Emireno Corsaro, altrimenti Basilio, Fratello di Teofane	Il Sig. Gius. Boschi
Gismonda, vedova di Berengario Tiranno d'Italia	La Sg[a]. Margher. Durastanti
Adalberto, figluolo di Gismonda	Il Sg. Matteo Berselli
Matilda, cugina d'Ottone promessa ad Adalberto,	La Sg[a]. Vittoria Tesi
Isauro, Principe Greco	Il Sg. Fr. Guicciardi, Musico di S. A. S. di Modena

Negli Spettacoli

La Felicità
Una Naiade
La Germania
} La Sg[a]. M. Ant[a]. Coralli.

Adelberto, der Sohn Gismondas, maßt sich die Herrscherrechte über Italien an, obgleich er eigentlich in Abhängigkeit von Ottone, dem Herrscher über das gesamte römische Kaiserreich steht. Die Ottone zugedachte Braut nimmt er für sich in Anspruch, indem er ihr vorspiegelt, der ihr bestimmte Bräutigam zu sein, den sie noch nicht von Angesicht zu Angesicht gesehen hat. Inzwischen langt auch Ottone an, um die Braut in Empfang zu nehmen. Es kommt zum Kampf zwischen den Anhängern Ottones und Adelbertos, der mit der Niederlage Adelbertos endet. Matilda, eine Verwandte Ottones, eigentlich dem Adelberto als Braut zugedacht, verhilft diesem zur Flucht, obgleich er in Liebe zu Teofane entbrannt ist. Adelberto entführt aber, ehe er flieht, Teofane mit sich. Mit ihm gemeinsam flieht sein Getreuer, Emerino, der sich auf der stürmischen Meerfahrt mit Adelberto und dem geraubten Mädchen als den Bruder von ihr erkennt. Die Geflüchteten werden von den Verfolgern eingeholt; das in der ersten Wallung von Ottone gefällte Todesurteil gegen Adelberto wird wieder zurückgenommen, Ottone und Teofane, Adelberto und Matilda werden vereinigt. Es ist die übliche Lösung. Zwischen den Akten finden sich kleine Ansprachen von allegorischen Figuren, der „Felicità", der „Germania" und einer Naiade, die mehr oder minder direkte Huldigungen an den sächsischen Hof enthalten. —

Es sind in den vorliegenden Textbüchern vielleicht am besten drei Gruppen zu unterscheiden. Einmal solche, die selbst nach dem verhältnismäßig tiefen Stand der damaligen Textliteratur gemessen, als besonders minderwertig erscheinen, dann als zweite Stufe diejenigen, die mit den allgemeinen, üblichen Mitteln jener Zeit in Schwächen und Vorzügen durchaus Brauchbares bieten; und zuletzt einer Gruppe, die sich prinzipiell, inhaltlich und formal von den anderen scheidet. Als Beispiel für die letztgenannte Gattung kann freilich nur ein einziges Exemplar dienen. Vielleicht, daß sich unter dem nicht zugänglichen Material noch Gleichwertiges finden möchte.

Unter Gruppe I fallen die Textbücher zum „Giove in Argo" und „Ascanio", beide von Luchini, unter II die der Opern „Foca Superbo" (Luchini), „Alessandro Severo" (Apostolo Zeno), „Irene Augusta" (Silvani) und „Teofane" (Palavicino). Als Repräsentant von III kommt das Textbuch zum „Porsenna" von Piovene in Betracht. Die beiden ersten Libretti entsprechen der durch Kretzschmar entworfenen Charakteristik der minderwertigen Opernliteratur der spätvenezianischen Epoche: „Die Armut in der Erfindung und Aufstellung oder nur der Erkenntnis von den in den Fabeln förmlich zutage liegenden höheren sittlichen Grund-

motiven wirkt wahrhaft erstaunlich."[1]) Dies läßt sich für die beiden obengenannten Dichtungen, soweit sie diesen Namen überhaupt beanspruchen dürfen, in voller Gültigkeit anwenden. Die Häufung von Verkleidungsszenen, das weitausgesponnene Intriguenspiel ist beiden gemeinsam, im „Giove in Argo" tritt noch ein abstoßend frivoler Zug in der Zeichnung des Giove hinzu. Beim „Ascanio" geht das Verkleidungs- und Verkennungssystem so weit, daß selbst bei aufmerksamem, wiederholtem Lesen die Handlung schwer zu entwirren ist. Diese beiden Libretti stehen auf der gleichen Stufe wie die Textbücher zu Draghischen Opern, wie sie z. B. die „collectio Her" enthält[2]). Ein derartig ebenbürtiges Stück bietet vergleichsweise die „Tanisia" des eben genannten Komponisten[3]). In dieser Gruppe wird fast ausschließlich mit den abgenutztesten Bühnenmitteln gearbeitet, die an sich oft schon unwahrscheinlich genug, durch das Fehlen jeglichen poetisch belebenden Momentes erst recht ungenießbar werden. Hier werden die für das Opernlibretto jener Zeit prinzipiellen Fragen berührt, die seit der Zeit Donis[4]) über B. Marcello[5]) bis hinauf zu Muratori[6]), Gottsched, Hudemann[8]) u. a. einen der Kernpunkte ihrer Abhandlungen über die Existenzberechtigung der Oper bildeten, und die bis zu der Zeit der Gluckschen Opernreform mit der gleichen Heftigkeit diskutiert werden. Die schablonenhafte Verwickelung und Lösung des dramatischen Knotens — so weit überhaupt von einem solchen gesprochen werden kann — ist ein Moment, das mit Recht immer von neuem bei dieser Gattung von Operntexten gegeißelt wird. Es sind die ewig gleichen und stets in derselben Verbindung wiederholten Kunstgriffe, mit denen operiert wird: Die bis ins Groteske gehende Unwahrscheinlichkeit der Schlaf- und Traumszenen, wie sie z. B. sowohl im „Ascanio" als im „Giove in Argo" vorliegen — Ascanio, der offenbar nur einschläft, damit endlich Silvia Gelegenheit hat, ihren Edelsinn und Mezenzio seine Rachsucht zu bezeugen. Im anderen Falle Giove, der sich in die schlafende Iside verliebt. Unter der stattlichen Reihe von Autoren, die sich mit diesen Fragen beschäftigt haben,

---

[1]) Kretzschmar in Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft 1892 S. 8.
[2]) Collectio Her. München Hof- und Staatsbibliothek Handb. VIII, 38.
[3]) Ebenda Nr. 2650.
[4]) Giov. B. Doni Lyra Barberina, Florenz 1763. 1. Aufl. Bd. 1 u. 2.
[5]) B. Marcello, Il Teatro alla moda 2. Aufl. 1722.
[6]) Muratori, 3. Band der vollkommenen italienischen Poesie, die Oper betreffend (erschien bei Mizler, Musikalische Bibliothek II, 2 S. 1 ff.).
[8]) Ludw. Frdr. Hudemann, Gedanken von den Vorzügen der Oper vor Tragödien und Komödien; Mizler a. a. O. Bd. 2.

tadelt mit Schärfe Muratori ebenfalls diesen Fehler. Ferner darf das oft abgenutzte und zur überdrüssigen Manier gewordene Verkleidungsmotiv in der italienischen Oper nicht übergangen werden; Vorkommnisse, die darauf basieren, sind „dergleichen, daß ein und bisweilen zwey Frauenzimmer in Mannskleidern vorkommen, welche niemals, als wenn der Poet es nötig hat, für Weibsbilder erkannt werden“ [1]). In das gleiche Gebiet spielt das ebenfalls gleich häufig benützte Mittel der Verkennung und Enthüllung im unrechten und rechten Augenblick — nicht nur als eine äußere Umwandlung der Geschlechtszugehörigkeit, sondern auch innerhalb der männlichen und weiblichen Personen untereinander. Ein Musterbeispiel einer derartigen Anordnung der an der Handlung Beteiligten bietet das oben angeführte Personenverzeichnis des „Ascanio“. Ein Überblick genügt, um zu zeigen, daß eine für den Leser oder gar den Hörer klare Entwirrung der Beziehungen der einzelnen Personen zueinander und der daraus resultierenden Verwickelungen — bei einmaliger Kenntnis — schlechthin unmöglich ist.

Dann wird bei diesen Textbüchern mit Recht beanstandet, daß die gleichen Charaktertypen sich ohne psychologische Verfeinerung fast ständig wiederholen: so z. B. etwa der Typ der herrschsüchtigen Königin-Mutter, die auf die Verbannung der Schwiegertochter dringt, oder der unbotmäßige Tyrann, der sich gegen die Staatsgewalt empört. Die Charaktere sind in jenen Texten, die man unter die Gruppe I stellen muß, „übel formiert“, wie es Hudemann einmal ausdrückt [2]). Vor allem im „Giove in Argo“ fällt, neben all den schon erwähnten Fehlern, in der Handlung und Personencharakteristik das Fehlen jeglichen schwungvollen Ansatzes auf, wie man ihn im „Ascanio“ wenigstens doch andeutungsweise in der Zeichnung des edelmütigen Euandro und milden Ascanio sehen kann. Diese Art von Textliteratur war nicht nur dem literarischen Geschmack der Zeit gefährlich, sondern wurde natürlich auch der Musik verhängnisvoll, zu der sie in der Oper ja in die engste Beziehung trat. Doch sollen diese inneren Verkettungen zwischen Dichtung und Musik und ihre wechselseitig bestehenden Wirkungen in einem späteren Abschnitt für sich betrachtet werden.

Bei den unter II genannten Textbüchern ist vor allem die Einheitlichkeit in der Personencharakteristik ohne viel überflüssigen Redeschwulst fast durchweg gewahrt. Die Abwickelung der Handlung, die sich hauptsächlich in den Dialogen abspielt,

---

[1]) Muratori a. a. O. S. 194.
[2]) Hudemann a. a. O. S. 37.

bietet spannende dramatische Momente. Auch sind die lyrischen Partien in der Dichtkunst häufig über das gewohnte, in der Oper jener Zeit fast formelhaft anmutende Niveau, erhoben, in irgendeiner feinen Ausdeutung der Situation oder in einer Vertiefung des Stimmungsgehaltes. Einen derartigen Ausschnitt bildet z. B. die neunte Szene des zweiten Aktes der „Teofane" des Pallavicino, in der durch eine außerordentlich wirksame Gruppierung das kurz abgebrochene Liebeslied Ottones besonders klar und eindrucksvoll hervortritt. Auch ist in diesem Stück die Zeichnung der Teofane recht sorgfältig ausgearbeitet Die Art, wie sie Verdacht schöpft und Regungen von Eifersucht verspürt in ähnlicher Weise, wie es Ottone seinerseits ergeht, ist in einer diskreten Weise, ohne starken theatralischen Aufwand angedeutet. Diese kleinen, verhaltenen, gegenseitigen Verstimmungen schwingen bis zum allgemeinen Ausgleich in der letzten Szene als eine psychologisch fein ausgebeutete Unterstimmung mit.

Eine ebenfalls anerkennenswerte Leistung, und zwar auf dem Gebiet des so häufig vom Poeten stiefmütterlich behandelten Dialoges birgt die achte Szene des ersten Aktes im „Alessandro Severo" von Zeno. Es ist die Stelle, wo Giulia ihrem Sohne das Verbannungsurteil gegen die Schwiegertochter diktiert und sie die Einwände des Sohnes in ihrer kurzen, bestimmenden Art unterbricht:

Giulia: Scrivi
All.: Madre ...
G.: Su, Scrivi
Sentenza di ripudio. Io tel commando
A: Dimmi pria, che la spada
In questo seno ...
G: Eh! Scrivi.
Spose non mancheranno
E più illustri, e più belle al regio letto;
A.: Scrivo ... Ma ...
G.: Si ubbidisca
A.. Sal ... lus ... tia ... più ... non ... sei (scrive)
G.: Moglie, nè Augusta
Scrive
A: Eh! lacero vanne, o foglio reo etc. (squarcia la carta impetuosamente).

Die Entwickelung der Charaktere im „Alessandro Severo" ist überhaupt besonders starklinig, vor allem erlebt die Zeichnung der Sallustia eine Steigerung, die an sich schon fesselnd ist und sich bis zu einer ganz bedeutenden Höhe aufschwingt.

Über den „Foca Superbo“ ist nichts zu bemerken, was seine Stellung als Textbuch in ein besonderes Licht rückte. Nur kann in manchem dem aufmerksamen Leser eine gewisse Ähnlichkeit mit der „Incoronazione di Poppea“ in der Anlage des Stückes und der Gruppierung der Personen nicht entgehen. Der wütige Tyrann Foca (Nero), dessen Despotismus bis zum Wahnsinn gesteigert ist, Teofania, die entschiedene Züge der Ottavia an sich trägt; freilich tritt das in der „Incoronazione“ so stark vorwiegende lyrische Moment zwischen Nero und Ottavia hier fast völlig zurück. Eine dritte Gestalt im Stück legt den Vergleich der beiden Libretti nahe: Cinisco, der treue Berater Focas, über den dieser die Todesstrafe verhängt. Die gleiche abgeklärte Gefaßtheit bei Cinisco, als er von dem ihm drohenden Geschick in Kenntnis gesetzt wird, wie beim Seneca in dem Libretto der Monteverdischen Oper. Auch hier, von den eben genannten Stücken, gilt das, was Kretzschmar im allgemeinen als wirkungsvoll in den zeitgemäßen Textdichtungen hervorhebt[1]). In der Entwickelung großer Leidenschaften, im Bezeugen stillen Edelmutes, sind dem Komponisten starke Affekte als Basis vielgestaltiger Ausdrucksmusik gegeben.

Ein Gruppe I und II gemeinsamer und schon in den zeitgenössischen Berichten wie Benedetto Marcellos genannter Schrift[2]) gebrandmarkter Fehler ist der ewige Szenenwechsel, der den Fluß der Handlung in ärgster Weise zerstückt. Ein Punkt, über den Marcello ebenfalls Ausstände macht, ist besonders stark in Gruppe I vertreten; es sind dies die unangenehm schmeichlerischen und devoten Vorworte des jeweiligen Textdichters. Auf diesem Gebiet leistet vor allem Luchini Außerordentliches: Auch sind bei ihm die sogenannten „argomenti“ stets besonders schwülstig abgefaßt; sein Prosastil in diesen Dedikationen ist ziemlich ungenießbar. Im Zusammenhang mit dem erwähnten häufigen Szenenwechsel steht der große Aufwand an Theaterdekorationen, den sogenannten „machine“. Ein wie sorgfältig ausgearbeitetes System diesem Gebiet der Theaterkunst zugrunde lag, kann man am besten aus Ménéstrier „Des représentations en musique anciennes et modernes“ entnehmen[3]). Fast alle dort aufgezählten, damals geläufigen szenischen Umwandlungen, kommen in diesen Opern ebenfalls zur Anwendung. Dieser Umstand, die bilderreiche Abwechslung, die eine Oper in jener Zeit dem Hörer bot, der zugleich in nicht minder starkem

[1]) Kretzschmar a. a. O. S. 17; Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft 1892 Bd. 8.
[2]) B. Marcello a. a. O. S. 24.
[3]) Ménéstrier a. a. O. S. 171 ff., Paris 1681.

Sinne Zuschauer war, ist von dem kritischen Beurteiler wohl nur selten als ein Vorzug gewürdigt worden. Einen dieser seltenen Fälle bildet die Abhandlung bei Hudemann. Er schreibt gelegentlich einer Bevorzugung der Oper gegenüber Komödie und Tragödie: „weil in der Oper überhaupt weit mehr Veränderungen als in Tragedien der Comedien vorfallen: daher nach dem gemeinen Sprichwort: variatio delectat, jene mehr als diese vergnügen muß. Denn so zeiget sich in der Oper nicht allein bey einer jeden Handlung ein neu geschmückter Schau-Platz, sondern es machet gleichfalls Poesie und Music die anmutigsten Abwechselungen. Jene in den Arien und Rezitativen und dem in selbigem steckenden Affekt; dieses teils in eben demselben, teils in der Verschiedenheit der schönen Stimmen, Instrumente, Sing-Arten, Melodien und Tänze: da im Gegenteil in den Tragischen Schau-Spielen keine veränderte Maschinen und selten Tänze anzutreffen sind, deren Personen aber in einem fortreden, das in der Länge den Ohren höchst beschwerlich fällt[1])". Stillschweigende Vorbedingung ist selbstverständlich auch bei ihm daß diese Dinge nicht insofern übers Ziel hinausschießen, indem sie den eigentlichen Kern des Dramas erdrücken und die Bedeutung der Musik ins Hintertreffen verlegen. Daß diese Gefahr aber tatsächlich vorlag, zeigen eben die Auswüchse der derzeitigen Opernliteratur.

Das überhandnehmende Zauber- und Wunderwesen in der Oper verteidigt er folgendermaßen: „Die Zauberey in der Oper seien angenehme fictiones poeticae. Es ist dem Verstande angenehm, auf eine sinnreiche Art betrogen zu werden, und er zürnt nicht, daß man ihm falsche Personen und Dinge vorbildet, wenn sie ihm Gelegenheit geben, etwas wahres durch sie zu erkennen und sich darin wegen seiner Einsicht zu ergetzen".

Noch ein Zug muß den unbefangenen Leser dieser Textbücher befremdend anmuten; die unerhört ungeschminkte Ausdrucksweise, deren sich die allerhöchsten Herrschaften in diesen und vielen anderen Stücken der gleichen Zeit bedienen. Diese Eigentümlichkeit tritt in den hier betroffenen Libretti besonders stark in der „Irene Augusta" hervor, wenn man dort im Verkehrston zwischen Fürsten und Staatsleuten Ausrufe findet wie „mostre d'abisso". Derlei Kraftausdrücke sind nichts Seltenes, aber wie man sich denken kann, für die Einheitlichkeit des musikalischen Bildes nicht gerade fördernd.

Das unter III erwähnte Textbuch zum „Porsenna" von Piovene steht neben den anderen ganz für sich. Ein wesentlicher

[1]) Hudemann a. a. O. S. 125.

Unterschied besteht schon in der Gruppierung der handelnden Personen [1]).

Der Chor, der in den anderen Libretti in rein textlicher und dramatischer Hinsicht eine ganz untergeordnete Rolle spielt — in der musikalischen Auffassung hat sich bei früherer Behandlung dieses Momentes anderes gezeigt —, wird hier zur handelnden Person erhoben. Er repräsentiert die Stimme des Volkes, greift in Rede und Handlung ein und unterscheidet sich von den üblichen Opernchören, auch den ausgedehnteren der französischen Textdichtungen, wie z. B. in den Opern Lullys dadurch, daß er nicht als das Organ wechselnder Erscheinungen benutzt wird, sondern daß er die einmal im Anfang festgelegte Bedeutung als Vertreter des Volkes beibehält. Durch eine derartige Anordnung und Gegenüberstellung von Chören, deren Disposition durch die Trennung von Chor und Chorführer wirkungsvoll gestaltet ist, wird die Bedeutung des Werkes als Dichtung beträchtlich gehoben. Das ernste, feierliche Moment, das die Verwendung der Chöre in das Ganze hineinträgt, paßt auch sonst gut in den Rahmen des Stückes. Es werden im Verlaufe des Werkes die hohen sittlichen Forderungen betont, die aus der Vaterlandsliebe und dem Gehorsam erwachsen, ohne daß durch störendes Intriguenspiel oder durch Überreichtum an lyrischen Szenen die tiefe Bedeutung des Inhalts erstickt wird. Relativ kurz wird hier vor allem auch, im Gegensatz zu den meisten anderen Stücken, das sekundäre Liebespaar abgefunden. Diese Operndichtung wirkt fast wie eine bewußte Abkehr von der damals überwuchernden schlechten Opernliteratur, auch vor allem dadurch, daß einmal die Reihe der gewohnten Operntypen durchbrochen wird. Es sind hier nicht die liebeskranken Helden, die in einer Folge gleichartiger Arien ihr Glück oder Mißgeschick besingen, sondern das Ganze ist eigentlich eine Verherrlichung des kühnen Mutes, wie ihn Muzio und Clelia üben, der dann ja auch letzten Endes das Bezwingende und Entscheidende im Stücke bleibt. Das Ganze ist angenehm durchweht von einer inneren Festigkeit, die einen erfrischenden Gegensatz bildet zu der Weichlichkeit, die so häufig in den italienischen Textdichtungen jener Zeit sich ausbreitet. Das gleiche Gesicht trägt auch die Sprache, die über einen prägnanten, sicheren Ausdruck verfügt. Es steckt in den Worten oft eine kernige Wucht. So z. B. dort, wo sich Clelia mit Entschiedenheit gegen die Bewerbung Porsennas sträubt: Die Worte lauten:

---

[1]) Vgl. S. 61.

Odio, sprezzo, fuggo e sdegno
Trono, affetti, onori, e regno
E per te non ho beltà
Patria, sposo, e Libertà
Questo Dio, cui sacra sono,
Contro à te difenderá.

Es wird sich kaum ein Gegenstück in einer Oper jener Zeit finden — auf italienischem Boden —, das so knapp gefaßt, eine derartig starke Ausdruckskraft in sich schließt. Wiederum zeigt die Sprache in den Chören zuweilen eine Abrundung und Glätte, die beweisen, daß hier ein mit der Dichtkunst Vertrauter am Werke war. So z. B. in dem Huldigungschor an Orazio Cocles in der achten Szene des ersten Aktes:

Eroe Sovrano
Piace vedere
Le insegne altere
Sciolte da te . . .

In den Gebetchören am Schluß des Stückes zeigt sich die gleiche Formbeherrschung. Als Charakteristikum für die eigene Physiognomie dieses Operntextes sei noch erwähnt, daß in diesem Akt sich nicht mehr als zwei Szenenwechsel finden. Dies muß im Zusammenhang damit verstanden werden, was oben von dem sonst üblichen Aufwand an szenischen Dekorationen gesagt wurde.

Um so bemerkenswerter ist die Tatsache, daß ein Werk solcher Qualität in einer Zeit erschien, in der der Tiefstand der Gattung bekanntlich am größten war, als es sich hier um eine verhältnismäßig frühe und auf italienischem Boden offenbar für lange vereinzelt bleibende Erscheinung handelt. Wenn aus den minderwertigen Produkten jener Epoche auf Geschmack und Neigung des Publikums und der kunsttreibenden Gesellschaft geschlossen wird, zeigen andererseits derartige Einzelversuche, daß gerade in den maßgebenden Schichten — den Künstlerkreisen selbst — genügend Einsicht und Wille zur Hebung der Mißstände, ja vielleicht zu einer durchgreifenden Reform, vorhanden war. Egon Wellesz weist im Vorwort zu Fux's „Costanza e fortezza" aus dem Jahre 1723 auf ähnliche Vorzüge im Libretto hin und stellt Pariati, den Dichter, als unmittelbaren Vorläufer Zenos und Metastasios dar[1]). Der Vergleich zwischen den beiden Libretti liegt sehr nahe, da ihnen der gleiche Stoff gemeinsam ist. Was Wellesz als das spezielle Verdienst Pariatis rühmt,

[1]) Denkm. d. Tkst. in Österreich Jahrg. 17 S. 13, Einleitung.

daß er nämlich die Sprache von unnötigem Schwulst schon vor Zeno befreite, kann in gleichem Sinne von Piovene gesagt werden, ja vielleicht mit mehr Recht, da die Oper Lottis zehn Jahre vor der Fuxschen liegt.

Bei derartigen Umwälzungen, wie sie das „Drama musicale" ungefähr ein Menschenalter später durch Gluck erfährt, ist es wichtig, das allmähliche Hinreifen und die Momente der inneren Entwicklung bis zum tatsächlichen Einsatz der Reform zu beleuchten, aus denen heraus später die durchgreifende Neuerung organisch erwachsen kann. Solche entwicklungsgeschichtlich bedeutsamen Punkte sind dergleichen vereinzelt gebliebene Versuche, wie sie der „Porsenna" Piovenes und später das Textbuch Pariatis darstellen, die aber im Stillen den Boden für die künftige Saat vorbereiten. Man sieht, es lassen sich da einzelne Namen nicht festlegen, sondern viele Hände sind hier am Werk.

Es ist klar, daß in einer Oper Musikalisches und Textliches, jedes nur gesondert für sich betrachtet, nie zur maßgebenden Wertung eines Gebildes führen kann, das, als Einheit, die engste Synthese dieser beiden Faktoren bildet. Sicher trifft auch für den literarischen Teil der Oper die größere Verantwortung den Komponisten, im Falle er frei und nach eigner Wahl in der Auslese seiner Texte verfahren durfte. Wenn man aber in die Operngeschichte jener Zeit einen tieferen Blick tut, sieht man häufig genug, daß der Komponist, der für irgendeine der fürstlichen Hofhaltungen schrieb, die Libretti des sogenannten „Hof-Poeten" zugewiesen bekam und nun sehen mußte, was sich aus dem Stoff hervorholen ließ. In dieser Lage befand sich z. B. Lotti, als er für Dresden den „Giove in Argo" und den „Ascanio" liefern mußte — und zwar in so kurzer Zeit, wie in Kapitel I dargelegt wurde. Als Textdichter für den Dresdener Hof hatte man, wie schon erwähnt, den Abbate Ant. Maria Luchini verpflichtet, dessen Fähigkeiten der Kurprinz in dem genannten Bericht nach Haus als nicht eben bedeutend hinstellte, dessen Anstellung aber aus pekuniären Rücksichten geboten schien. Sämtliche zur Durchsicht vorliegenden Texte, die zeitlich vor dem Dresdener Aufenthalt lagen, stehen bedeutend über dem „Giove in Argo" und dem „Ascanio". Man könnte vermuten, daß auch ein bewußter, stiller Verzicht darin liegt, daß nach den Dresdener Opern Lotti von dieser Kunstgattung auf immer Abschied nahm, um sich nunmehr völlig der geistlichen Komposition zu widmen.

Es soll nun im Folgenden gezeigt werden, in welchem Grade der minderwertige Stoff für Lotti verhängnisvoll und die wertvolle Textunterlage fördernd auf sein Schaffen wirkten. Bei

ihm ist diese Abhängigkeit besonders stark, da ihm der geniale Schwung fehlte, sich so weit über den Text zu erheben, daß seine Musik an sich den Hörer über die kahlen und dürftigen Stellen des Librettos mit fortriß. So sind z. B. kaum in einem anderen Stück innerhalb einer kurzen Strecke die Zahl der sogenannten „Füllarien" so häufig wie in dem ersten Akt des „Ascanio" und im „Giove in Argo". Die Stagnierung des musikalischen Ausdruckes in diesen Abschnitten ist erstaunlich. Szene sechs und sieben des ersten Aktes vom „Ascanio" bringen ein Beispiel dieser Wechselwirkungen. Die Reden des Celso, der Silvia aus ihrer Zurückhaltung Ascanio gegenüber herausdrängt, mit der anschließenden Arie dehnen das Ganze in die Länge, ohne eigentliche Berechtigung. An diesen Stellen tritt die Schwäche des Librettos stark zutage, und sie bedeutet mit die Hauptursache für die mindere Qualität der Musik. Gelegenheiten zu wahrer, tiefer, auf dramatische Momente oder ergreifende mitreißende Affekte gegründeter Musik waren nicht gegeben, und bei dem Musizieren um des Musizierens willen versagt die Originalität Lottis in der Oper, und seine Kunst erscheint da leicht spröde und leer. Es ist nicht zu verkennen, daß in diesem Punkte seine Schwäche zu finden ist, die nicht imstande war, aus eigener Kraft, mit Hilfe ihm ständig zur Verfügung stehender Melodie- und Harmoniefolgen über etwaige dünne Stellen der Dichtung den Hörer hinwegzuheben. Wie stark andererseits die Fähigkeit Lottis war, künstlerisch Bedeutendes zu schaffen dort, wo er ungehindert war von flachen, unbedeutenden oder gar minderwertigen Texten, zeigt sich, wenn sich ihm in den zu vertonenden Worten die Grundzüge irgendeiner Größe offenbarten. Standen ihm Mittel zu Gebote, Zorn, Rache, Liebe, Haß — alle starken Affekte mit echten Farben zu malen, so war wiederum die schlichte, schöne Menschlichkeit des Ascanio auch wohl dazu geeignet, sein Interesse zu fesseln und wahre Musik auszulösen. So bildet die in Abschnitt II A genannte Arie des Ascanio in der elften Szene des ersten Aktes eines der innigsten und ergreifendsten Gesangstücke in den Lottischen Opern.

Da, wo Lotti vermutlich nach freier Wahl verfahren konnte, haben die Textdichtungen einen beträchtlich höheren Wert als die beiden genannten schwachen des Luchini. Selbst der „Foca" des gleichen Dichters erhebt sich bedeutend über die beiden Dresdener Libretti. Man würde nicht gerecht gegen Lotti in seiner Beurteilung als Opernkomponisten verfahren, wollte man nicht das hervorheben, was er durch die Auslese seiner Texte für das Gelingen seiner Opern von vornherein getan hat. Die Wahl z. B. des Porsenna-Textes zeigt, in wie

hohem Maße er sich erstens seiner Abhängigkeit vom Stoffe bewußt war, und wo er mit der Wertung der Texte einzusetzen hatte. Dies ist ein Verdienst, das unleugbar feststeht und für sein Schaffen maßgebend geworden ist.

Der am häufigsten von Lotti vertonte Dichter ist Silvani, aus dessen Feder hier nur die „Irene Augusta" vorliegt, bei der, gegenüber den anderen Libretti der zweiten Gruppe, die starke Modulationsfähigkeit der Sprache, die Biegsamkeit im Ausdruck hervortritt. So z. B. in der elften Szene des ersten Aktes der Beginn in dem kurzen bündigen Ton:

Artemio: Si tiranno, si' la testa,
Eccola
Tronchela
Senza pietá.

Und zur Geliebten sich wendend, in ein anderes Versmaß umspringend:

Idol mio, sul tuo bel viso
pria scendere all' Eliso
lièta l'anima verrà.

Auf die Einzelheit der Technik des damaligen Librettoschreibers einzugehen, soweit sie die Silbenmasse, Anordnung von auf- und abtretenden Personen innerhalb einer Szene betrifft, ist für den vorliegenden Stoff ziemlich unfruchtbar, weil die Zahl der darüber aufgestellten Theorien wohl auch wieder der Reihe derjenigen Beispiele aus der Literatur gleichkommt, die diesen Vorschriften oder Resumés entgegenlaufen. Näheres hierüber bringt im Anschluß an die Lektüre Donis, Quadrios, Tiraboschis, Crescimbenis usw. Arthur Neißer in seiner Abhandlung über den Servio Tullio von Agostino Steffani[1]). Er ist dort in recht umfassender Weise den alten Dramaturgen, hinsichtlich der Beschaffenheit der Operntexte — wie sie ihnen als die Norm vorschwebte — gerecht geworden und Neues wäre auf diesem Gebiet, trotz eigenen Studiums der Quellen, kaum hinzuzufügen. Wesentliches für die literarische Wertung und das Verständnis der Dichtungen bringen diese Abhandlungen kaum; sie scheinen mehr dem ästhetisierenden Bedürfnis des Kritikers, der der Literarhistoriker in diesem Fall war, ent-

[1]) Doni a. a. O. S. 18ff.; Quadrio, Della storia è della ragione d' ogni poesia, Mailand 1744; Tiraboschi, Storia della letteratura italiana 1772—1782 13 Bde.; Crescimbeni, Comentarii in torno alla sua historia della volgar poesia, Rom 1702—1711; Arthur Neißer, Servio Tullio aus dem Jahre 1685 von Agostino Steffani, Leipzig 1900, Dissertation S. 25ff.

sprungen, das, in Worte umgesetzt, doch nicht in fruchtbare Verbindung mit der praktischen Poesie selber trat.

Es wurde im Vorangehenden betont, wie stark die Abhängigkeit Lottis von seinen Textvorlagen war, und dies soll nun zu einer weiteren Betrachtung seiner Werke führen — in der Gesamtbeurteilung meines Erachtens nach der wichtigsten und ausschlaggebendsten überhaupt: es ist dies die Bedeutung der Werke oder einzelner Abschnitte aus ihnen in musikdramatischer Hinsicht. Ich verstehe hier unter dem Worte „musikdramatisch" nicht das, was gemeinhin in dem Begriff des Musikdramas liegt, wie er seit Wagner in der Operngeschichte zu Haus ist, sondern die Verquickung und Durchdringung der damals festen oder sich gerade befestenden musikalischen Formen mit den belebenden und treibenden Kräften des zugrunde liegenden dramatischen Stoffes. Daß man der Gattung der spätvenezianischen und ebenfalls der neapolitanischen Oper mit dem Begriff „Konzertoper" unrecht tut, hat Kretzschmar wiederholt betont. Er bringt ebenfalls in seinen Ausführungen das Wort „Musikdrama" als den Angelpunkt der stilistischen Betrachtung von Opern jener Zeit[1]). „Was aber die Sache selbst betrifft, so läßt sich an der allgemein eingeführten, auch von den ersten Leuten wie Chrysander gebrachten Bezeichnung (Konzertopern) allein nachweisen, daß wir mit unserer Beurteilung des Neapolitanischen „dramma in musica" auf einen falschen Standpunkt geraten sind".

IIBβ.

Es gibt Erscheinungen innerhalb der Oper, die, als vertonter Text oder erzählende Musik gewertet, nicht erschöpft sind — sie können für den Beurteiler ein doppeltes Gesicht tragen: einmal interessieren sie in ihm den Musiker und erfordern die rein musikalische Analyse und Kritik. Dieser Schritt ist notwendig, wird aber ihrer eigenen und bestimmenden Stellung in der Oper nicht gerecht. Dieser Betrachtung hat eine zweite unter anderen Gesichtspunkten zu folgen; sie hat den Sinn dieser Erscheinungsformen auf ihre letzte beabsichtigte Wirkung hin zu erkennen und zu prüfen — sie hat sie als die unauflösliche Verbindung der treibenden dramatischen Momente mit den musikalischen Gebilden zu sehen, die ihrerseits erst wieder — bei einer idealen Erfüllung der Aufgabe — das, was an

[1]) Kretzschmar in Vierteljahrsschr. für Musikwissenschaft a. a. O. und Gesammelte Aufsätze des Jahrbuch Peters (Leipzig 1901): „Aus Deutschlands italienischer Zeit" (1911) S. 139.

menschlich wie geistig Wertvollem im Text steckt, zur höchsten und letzten Ausdeutung bringen. Eine solche Erscheinung ist der Chor.

Eine immer wieder von neuem untersuchte Stellung nimmt der Chor in der Oper jener Zeit ein. Die Wandlung, die er seit dem Untergang der Florentiner Choroper im „dramma musicale“ bis zur Zeit der Spätvenezianer und neuemporstrebenden neapolitanischen Schule durchgemacht hatte, legt Kretzschmar in dem genannten Aufsatz in ihren Ursachen und Erscheinungen dar[1]). In der Zeit der Hochblüte der venezianischen Oper — zur Zeit Cavallis und Cestis — erfüllte der Chor die oben festgelegte Bedeutung. Man nehme als Beispiel nur einmal den Geisterchor aus dem „Giasone“ Cavallis[2]), um zu ermessen, als was für ein eminentes Ausdrucksmittel dramatischer Kulmination der Chor innerhalb des Aufbaues dem Komponisten erschienen ist. So stand es um Beginn und Mitte des XVII. Jahrhunderts. Die Tiefen des Kunstwerkes werden ausgeschöpft, man läßt sich keine Möglichkeit in der Durchdringung des Stoffes entgehen; man hat stärker als in der folgenden Zeit, da die festen Formen sich prägen, das Gefühl, der Künstler belebe aus stets neuen, eigenen Quellen sein Werk — vielleicht ist dies mit eine Ursache, daß den Chören oder ausdrucksvollen Rezitativen eines Cavalli ein stärkerer Strom packender Unmittelbarkeit innewohnt, als den Schöpfungen der vorwiegend solistisch gerichteten Epoche. Diese von den Altmeistern der venezianischen Oper beschrittene Bahn biegt in ihrem weiteren Verlaufe nun erheblich ab; andere Momente — wesentlich musikalisch-formaler Art — rücken für den Opernkomponisten in den Vordergrund, und der Chor sinkt zum abgebrauchten Requisit des Theaters herab, als welches er in Form des Statistenchores oder der stereotypen Opernschlüsse in Anwendung bleibt. — Wo sich in Venedig Ende des XVII. Jahrhunderts ausgedehnte Chöre zeigen, sind sie im Allgemeinen auf den Einfluß der Franzosen zurückzuführen — freilich nicht in der alten Bedeutung im Sinne Cavallis; sie sind weniger handelnd oder dramatisch treibend erfaßt, als daß sie im Verein mit dem immer mehr sich ausbreitenden Ballett — z. B. in Form von Nymphenchören usw. — ihren Platz finden. Die alten Venezianer und die Franzosen wurden, wie bereits erwähnt, bedeutungsvoll für die Stellung des Chores in den Lottischen Opern; es muß aber noch eine weitere Möglichkeit der Beeinflussung ins

---

[1]) Kretzschmar in Vierteljahrsschr. für Musikwissenschaft 1892 S. 21.

[2]) R. Eitner, Publikationen der Gesellschaft f. Musikforschung Jahrg. 9 S. 83.

Auge gefaßt werden. Auch das Oratorium mag hier seine nahe Beziehung zur Oper geltend gemacht haben. Nicht allein, daß Lotti, wenn auch in geringem Maße, Chöre in seine Oratorien einfügt — ist es doch schon Carissimi, der „den Schwerpunkt des musikalischen Teils der Oratorien in die Chöre legt[1])". Sind auch die Chöre der Händelschen Oratorien von der Faktur Lottischer Chöre im allgemeinen grundverschieden, so ist es doch nicht anzunehmen, daß eben der durch Händel zur Hochblüte entwickelte Oratorienchor — besonders, da Händels und Lottis Schaffenszeit annähernd zusammenfallen — für die Bedeutung des Chores im allgemeinen, also auch für den Chor der italienischen Oper ohne Einfluß geblieben ist. Freilich trägt gerade das Wiener Oratorium, und dieses ist wohl für Lotti am ehesten maßgebend geworden, durchaus nicht den Stempel erhöhter Chortechnik, wie Schering es bei den Wienern überhaupt und bei Lotti im besonderen nachweist[2]). Nach der Faktur der Lottischen Opernchöre zu urteilen ist er mehr von der Überlieferung innerhalb der Oper ausgegangen, wenn er für diese Kunstgattung schuf, wie ja auch seine großen geistlichen Chorschöpfungen ein von seinen weltlichen Musikwerken durchaus unterschiedliches Gepräge tragen. Dort könnte man eher an eine innere Verwandtschaft zwischen Lottischen und Händelschen Chorwirkungen denken. In vorwiegendem Maße freilich erscheint mir hier die persönliche künstlerische Richtung Lottis als das Ausschlaggebende.

Chorsätze ähnlicher Physiognomie finden sich auch in den Opern Lottis, so z. B. der Schifferchor im „Foca" I, 11[3]). Das entschiedene Streben nach Erfassung des Chores im Sinne der alten Venezianer erscheint hingegen in der Anlage der Porsennachöre. Man könnte fast meinen, daß für die prinzipielle Stellung Lottis zum Chor überhaupt die Wahl dieses Textbuches ausschlaggebend gewesen sei. Um noch einmal zu zeigen, wie stark bei den italienischen Operkomponisten jener Epoche der Chor an wahrhaft integrierender Bedeutung eingebüßt hatte, sollen hier die Worte folgen, die E. Dent[4]), diese Frage betreffend, über A. Scarlatti äußert: „The chorus is merely a background, not a factor in the development of the plot". Leider liegen die betreffenden Chöre aus dem „Porsenna" nur in einer

---

[1]) Arnold Schering, Geschichte des Oratoriums, Handbuch der Musikgeschichte Bd. 3 S. 73, Leipzig 1911.

[2]) Ebenda S. 203: „Da zudem die Chorsätze (Il voto crudele [Jephta] 1712) kaum mehr als zureichend sind, so ist das Resultat deprimierend".

[3]) Vgl. Kapitel II A α S. 52.

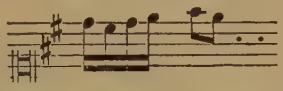
[4]) E. Dent a. a. O. S. 47.

Kopie vor, die lediglich eine Singstimme und Baß aufweist; daß sie tatsächlich nur einstimmig geschrieben waren, ist fast ausgeschlossen — überall finden sich sonst die Chöre Lottis mindestens bis zur Dreistimmigkeit ausgebaut; ferner kann mit Sicherheit angenommen werden, daß sich die Begleitung außer aus dem Baß noch aus anderen Instrumenten zusammensetzte.

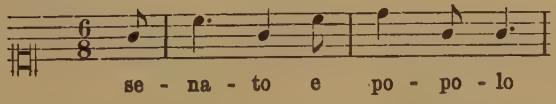
Bei dem ersten Chor ist es vor allem die ungeheuer persönliche, subjektive Note, die in dem kurzen Sätzchen verblüfft, wenn man von den gewohnten Opernchören jener Zeit kommt. Toskaner und Römer wollen Frieden, hinter den Worten:

grida il popolo Romano
Pace, pace e libertà

steckt nicht nur die nachdrückliche Bitte, sondern es klingt hinter dem starken, erfüllungsheischenden Ruf fast wie ein Drohen. Das rein Musikalische kommt erst in zweiter Linie; hier dient die Rhythmik, das musikalische Figurenwerk

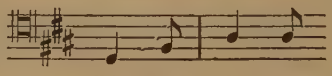


nur zur größeren Unmittelbarkeit der dramatisch treibenden Forderung. Es weht hier eine andere Luft, wie z. B. in dem genannten Schifferchor des „Foca Superbo". Nach kurzer Zwischenhandlung schließt sich in der gleichen Szene noch ein weiterer Chor an, der die eigentliche Maxime bringt, auf der sich das römische Volksleben bewußt aufbauen will: nach dem Huldigungsruf für Orazio Cocles gipfelt der Chor schließlich in den Worten: Senato e popolo qui regnerà. Hier ist nun für den Komponisten der Augenblick gekommen, dramatisch zu fassen und anzupacken. Hier fehlen die weichen Neapolitanerrhythmen; hier regt sich der Venezianer in Lotti, der nicht umsonst seinen Cavalli studiert hat; fest in sich geschlossen, wie gegen jeden Anprall gewappnet, stehen die Worte da:

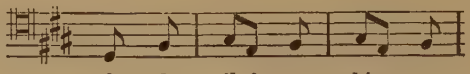


Ein immer von neuem schmerzender Verlust ist freilich gerade an solch prägnanten Stellen, daß Mehrstimmigkeit und Instrumentierung — beides die brauchbarsten Mittel zur dramatischen Vertiefung — in der Vorlage fehlen. Diese Skizzen, in einer Singstimme und Baß fixiert, können so ja leider nur den Ansatz

zeigen; wie nahe Lotti der Erfüllung gekommen ist, muß unter den gegebenen Umständen einer späteren Nachprüfung überlassen bleiben. Dieser Chor tritt als Seitenstück zu den stark dramatisch erfaßten Sologesängen, beispielsweise der obengenannten Arie Clelias „odio, fuggo . . .“; sie prägen dem Werk die ihm eigene Physiognomie auf. Es ist in diesen Stücken, als löse sich irgendeine Gebundenheit in dem Komponisten und bewirke nun das freie Spiel aller Kräfte. Der Chor, der den Gottesdienst des Apollo begleitet, trägt wesentlich andere Züge: in ihm ist weniger dramatisch Fesselndes enthalten, als eine der Situation angemessene Biegsamkeit. Hier ist mit feinem Sinn der Augenblick gewählt, eine nicht aufdringliche Tonmalerei anzubringen, die der Feierlichkeit der Stimmung keinen Abbruch tut. Zu dem unleugbar echt venezianischen



tritt eine feine, diskrete musikalische Zeichnung der züngelnden Flammen am Opferaltar; ich meine hier die schwankende Figur, in der die Worte: fà che il foco chiaro splenda e la fiamma fausta al Cielo ascenda umschrieben werden:



Stoffliches und Musikalisches durchdringen sich hier in verstärkter Weise.

Die Ensemblesätze in den Opern sind meist unter vorwiegend musikalischem Gesichtspunkt geschrieben, ohne daß Lotti in ihnen schlechthin ein Mittel gesehen hätte, dem dramatischen Fluß oder der Charakteristik schlagkräftig nachzuhelfen. Da ragen dennn aber auch hier einige Ausnahmen hervor, so z. B. ein Terzett im „Constantino“ und ein Duett im „Alessandro Severo“. Die Opernkomponisten jener Periode, einschließlich Scarlatti[1]), hatten ein sicheres Verhältnis zum Ensemblesatz noch nicht gefunden, und darum ist es doppelt interessant, die auf allen Seiten sich zeigenden, tastenden Versuche nachzuweisen. Das genannte Terzett, das einzige in den mir bekannten Opern Lottis, findet sich im „Constantino“ III, 6. Licinio wird durch

---

[1]) E. Dent a. a. O. S. 48, 59, 167; S. 59: we cannot regard it as being a direct ancestor of the concerted finale, but it was at any rate an interesting contribution to the technique of ensemblewriting.

Constantino vor Massimianio als vermeintlicher Verräter entlarvt, und in diesem Sinne gruppieren sich Massimiano und Constantino gemeinsam gegen Licinio. Die Partien der beiden ersteren sind inhaltlich und formal im gleichen Stil gehalten, während ihnen Licinio gleichsam den Gegenpart hält, einige kleine melodische Übereinstimmungen abgesehen; über den wild anklagenden Worten der beiden anderen schwebt in lang ausgehaltenen Tönen sein Gesang auf den Worten „si vedrà l' innocenza". Streng und unerbittlich scheinen die Melodiethemata im Anfang, energisch und kurz gefaßt, im Verlauf wirksam untermischt mit der weicheren Sanglichkeit des Partes von Licinio. Das Stück hätte am Aktschluß in seiner feinen, charakteristischen Abschattierung ein für jene Zeit recht respektables Finale abgegeben. Im Oratorium hat Lotti denn auch wirklich einmal einen Aktschluß gebracht, den man als ein richtiges Finale ansprechen könnte, vor allem auch, was das dramatische Ineinanderwirken der sieben Solistenstimmen mit dem Chor anbetrifft[1]).

Eine weitere Stelle, wo das vorwiegend dramatische Moment im Zwiegesang gefaßt ist, bietet der „Alessandro Severo" II, 3. Alessandro, außer sich, stürzt fort, nachdem er das grausame Urteil gegen seine Gemahlin unterzeichnet hat. Die Mutter beschwört ihn zu bleiben mit dem stetig wiederholten: „Ferma, ascolta," wogegen er sein unerschütterliches „non ascolto" schleudert. Hier atmet alles innere Spannung, die erhitzten Temperamente platzen aufeinander, und die musikalischen Mittel sind offenbar ganz bewußt nur mit der Absicht angewandt, diese starken Gegensätze, das Aufeinanderprallen noch glaubhafter zu gestalten. In diesem Sinne muß man hier die beharrlichen ostinato-Figuren, die jäh auf- und absteigenden Läufe der Geigen verstehen; sie haben hier höchste dramatische Bedeutung. Es würde überhaupt nichts an diesem ganzen Zwiegesang hinsichtlich der dramatischen Kraft auszusetzen sein — hätte nicht Lotti hier eine dem Formgeschmack seiner Zeit angepaßte Konzession gemacht, die man in diesem Falle als durchaus sinnwidrig empfinden muß: es ist hiermit das da-capo gemeint. Gegen dies wahllose da-capo-Singen wendet sich schon Quadrio, wenn er sagt: „Per questa stessa ragione del solersi la prima parte dell'arie ognor replicare, dovrassi, dal

---

[1]) Lotti, „L' umiltà coronata in Esther, Wien 1721. Schlußseptett zwischen Esther, Ahasvero, Vasti, Amano, Mordocheo, Charsenna mit Begleitung eines vierstimmigen Chores.

poeta aver mira,che in essa un sentimento intero e perfetto si chiuda. In altro modo la ripetizione riuscirebbe ridicola[1]).

Daß überhaupt Ansätze zur dramatischen Ausgestaltung innerhalb der Opern-Ensemblesätze sich finden, ist weniger für die Beurteilung Lottis selbst als entwicklungsgeschichtlich bemerkenswert.

Eine ähnliche Entwicklung wie der Chor hat innerhalb der italienischen Oper das Rezitativ durchgemacht. Es ist keine Frage, daß auch hier eine allmähliche Umwandlung der Ausdrucksbedeutung innerhalb der italienischen Oper vor sich gegangen ist: jene Wandlung, deren Ausgangspunkt das dramatisch kraftvolle Rezitativ Monteverdis und Cavallis ist und dessen Endpunkt man allgemein mit dem Schlagwort „Parlando" der Neapolitaner bezeichnet. Es wird sich im folgenden zeigen, daß man mit dem Begriff des Parlando stellenweise zu leichtfertig operiert hat, und daß sich mit diesem Worte durchaus nicht alles abfertigen läßt, was in das Gebiet des „Secco" der Spätvenezianer und Frühneapolitaner fällt.

Es war bei Beginn dieser Arbeit beabsichtigt, eine rein musikalische Wertung des Rezitatives — gleichsam als einen in seiner Art der Arie, Ouvertüre usw. gleichwertigen Formtyp — in den musikalisch-formalen Teil der Ausführungen mit hinein zu nehmen und die musikdramatische Bedeutung des Dialoges für sich gesondert zu betrachten. Eine derartige Scheidung, wie sie beim Chor wohl möglich war, erwies sich beim näheren Versuch auf diesem Gebiet als untunlich. Es schlägt der eigentlichen Bestimmung des Rezitativdialoges ins Gesicht, wollte man hier auch nur vorübergehend dramatische Bestimmung und musikalische Formung voneinander trennen. Es gibt Stellen in den Lottischen Opern, wo dieser Sinn des Rezitatives besonders klar hervortritt, wo die wahre und für die ganze Gattung der damaligen Oper wesenhafte Bedeutung des Rezitatives unserem heutigen Verständnis sichtbarer wird als in zahlreichen anderen Verbindungen. Es ist nicht zu rechtfertigen, diese Strecken innerhalb der Oper von so vorwiegend musikalischem Gesichtspunkt aus zu betrachten, wie dies gemeinhin üblich ist; sie sind auf die innigste Verquickung gesanglich-deklamatorischer und darstellerisch-mimischer Kunst berechnet; in der ganzen fortlaufenden Erzählung, ob länger oder kürzer, werden musikalisch fast ausnahmslos nur die Höhepunkte unterstrichen, sei es mit stärker fesselnden Harmonien, (z. B. vermindertern Septklängen), besonderen Intervallschritten oder

[1]) Quadrio a. a. O. Bd. 2,3 S. 444.

dem höchsten musikalischen Ausdrucksmittel auf dem Gebiet des Rezitatives — dem Accompagnato. Für die allgemeine Beurteilung der Rezitative jener Opern ist es nach Einsicht zeitgenössischen Vergleichsmaterials und nach genauer Kenntnis der Lottischen Rezitativtypen wohl angängig, auch allgemein Gültiges, das Rezitativ betreffend, zu sagen. Zuweilen haben sich Bearbeiter der italienischen Oper nach Cavalli bei ihrer Beurteilung in diesem Punkte die Sache etwas zu leicht gemacht; so z. B. Eitner in seinem Vorwort zur „Rosaura" von Scarlatti [1]). Mit dem Worte „Parlando" ist es so ziemlich abgetan. Es ist fraglos zu viel unter diesen Begriff eingeordnet, zu sorglos verfahren worden, daß sich überhaupt dieser terminus als schlechthin gültig für die italienische Oper des XVIII. Jahrhunderts bilden konnte. Es ist der allgemeinen Wertung des italienischen Rezitatives jener Periode günstig, daß Lotti durchaus keine genial überragende Stellung als Opernkomponist unter seinen Zeitgenossen einnimmt, wenn er sich auch zuweilen bis zu einer ganz seltenen Höhe im dramatischen Dialog aufschwingt. Was für das Rezitativ seiner Opern gilt, ist im gleichen Sinne für die Zeitgenossen und die ganze frühneapolitanische Schule anzuwenden, soweit sie nicht Unterdurchschnittliches brachte. Und will man überhaupt über die spätvenezianische Oper um 1700 ein Werturteil erlangen, das den Kern dieser Gattung trifft, bleibt einem der Weg durch das Rezitativ nicht erspart. Es muß gleichsam als Leitsatz hier das Wort Kretzschmars gelten, das er, als einer der ersten, der den Schleier von dem übersehenen und gering geschätzen Material lüftete, bei der Aufrollung neuer Gesichtspunkte aussprach: „Wie heute noch das Verhältnis zum Rezitativ der wichtigste Prüfstein für Dichter, Komponisten, Sänger und Publikum in der Oper ist, so bewegt sich auch die ganze Entwickelung des Musikdramas um das Rezitativ, und mit Recht stellten die Florentiner den stile recitativo an die Spitze ihrer Erfindungen. Formell betrachtet ist die Geschichte der Oper in der Hauptsache die Geschichte des Rezitatives, und die größten Meister des Musikdramas; Monteverdi, Cavalli, Gluck und R. Wagner, haben sich am besten auf diesem Gebiet bewährt [2])".

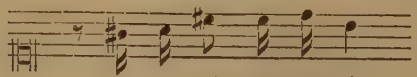
Diese Wesensbedeutung des Rezitatives für die Oper ist auch schon von einer Reihe Beurteiler früherer Zeiten erkannt worden; so schreibt Muratori: E giunto insino a tal segno il gusto moderno, che come cosa tediosa (das bekannte „tedio del recitativo") non fa

[1]) Eitner, Pbk. d. Ges. f. M.-Forschg. Jahrg. XIV. Vorwort: Wenig und selten bieten die Rezitative etwas Charakteristisches . . . (hrsg. 1911).

[2]) Kretzschmar, Aus Deutschlands italienischer Zeit a. a. O. S. 141.

sostierirsi da molti il recitativo, benchè in questo,e non nelle ariette, consista l' intrecciatura, la condotta, e l' essenza della favola"[1]). Eine wahrhaft feinsinnige Interpretation des künsterischen Sinnes im Rezitativ findet sich in der geistvollen Abhandlung Raimond de St. Mards[2]): Il y a dans la musique une je ne sais quelle analogie avec nos passions, une certaine force pour les peindre, à laquelle les paroles toutes seules n'atteindront jamais et dont les passions pour être exprimées dans toute leur énergie, auront toujours besoin. Car enfin, si les paroles peignent les troubles, les agitations, les mouvements de l' âme: elles ne les peignent avec vérité et avec force, qu' autant qu' elles sont aidées des inflections, qui, produites par nos mouvements mêmes, et faites pour les accompagner, servent admirablement à les faire reconnaître. Or cette suite d' inflections différentes ce mélange, cette succession, variée de sons, tantôt hauts, tantôt bas, tantôt enflés, tantôt diminués, forment nécessairementun chant, qui n'est autrechoseque notrerécitatif, bien fait par le musicien, et bien débité par l' acteur: loin d' être hors de la nature, sera dans tous les temps et dans tous les pays, l' image la plus naive de nos mouvements et le langage le plus fidèle de la passion". Auch über die innere Beziehung zwischen Text und Musik sagt er manch feines Wort, so schwebt ihm als das Ideal der Dichterkomponist vor: „On verroit la Poésie et la Musique se sacrifier l' une à l' autre selon leurs besoins réciproques[3])."

Man kann fast sagen, daß Lotti, wo es nur anging, im Dialog die Gelegenheit ergriff, sich über die Gleichartigkeit und Eintönigkeit hinauszuheben, wie sie die Textunterlagen gerade hier so leicht verursachten. Wie eingehend er offenbar in dieser Hinsicht seine Texte prüfte, wenn er sich an die Arbeit des Komponierens machte, zeigen einige textliche Abänderungen, die er im Hinblick auf prägnantere knappe Form am Textbuch vornimmt. Die charakteristischste Stelle ist da wohl im „Foca Superbo" I, 11. Dort fragt der arglose Ottone den Foca, der unter dem Vorwande, Ottone die Braut zuzuführen, kommt, um ihn hinterrücks zu überfallen, wann wohl Onoria erscheinen werde. Im Text steht das farblose „tosto". Lotti läßt ihn antworten



[1]) Muratori, Della perfetta poesia italiana Modena 1706 S. 51.
[2]) R. de St. Mard, Sur l' opéra, Paris 1749, S. 151 ff.
[3]) R. de St. Mard a. a. O, S. 194.

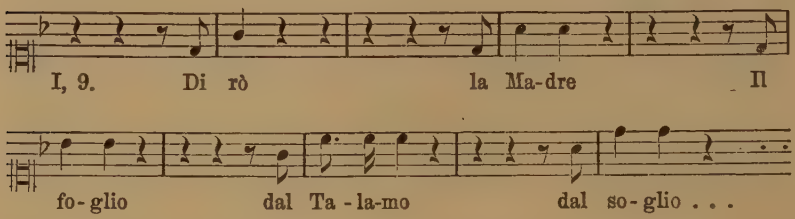
Es sollen, weil sie am einleuchtensten und auffälligsten sind, zunächst die Rezitativstellen Gegenstand näherer Betrachtung werden, die an sich Höhepunkte des Dramas darstellen: Es sind die seit Monteverdi gekannten und nie wieder ganz verschwundenen recitativi accompagnati, obgleich sie gerade in der Zeit der Spätvenezianer, wie sie Riemann in seinem Handbuch II, 2 [1]) darstellt, selten oder gar nicht als das geeignetste musikalische Ausdrucksmittel fesselnder Momente im Dialog ausgenutzt werden. Es finden sich nun bei Lotti hervorragende accompagnato-Stellen, die in ihrer Eigenart einem Beurteiler wie M. Fürstenau völlig entgangen sind [2]). Die Art, wie hier Situationen erfaßt sind, zeigen den für die große Linie im Kunstwerk aufgeschlossenen Sinn Lottis. An allererster Stelle muß hier das Gelübde der Onoria an der Gruft ihres Vaters genannt werden, „Foca Superbo" III, 1. Das feierliche Gelöbnis Onorias wird durch das plötzliche Einfallen der Streicher in das Secco plastisch herausgehoben. Wenn Lotti einmal eine gegebene Form sprengt und sich freier bewegt, so erhält auch gleich die harmonische Gestaltung mehr Farbe; sie wirkt unter Umständen kühn. Man hat stets das Empfinden, das größer und weiter Angelegte läge eigentlich seinem Wesen näher. Auch hier bestärkt der Einsatz auf dem Des-Dur-Akkord von Stimme und Instrumenten den feierlichen Eindruck besonders noch dadurch, daß diese Harmonien äußerst selten benutzt werden. Das Erstaunliche und Fesselnde in den harmonischen Rückungen wird durch den folgenden Sextakkord über es mit dem ges in der zweiten Violine noch gehoben. Es ist charakteristisch für Lotti, daß er hier auf die einfachen stromenti-Schläge verzichtet und aus seiner Reserve herausgeht. Hier ist es nicht allein das gelegentliche Herausheben einer für musikalische Betonung geeigneten Stelle, sondern man muß hinter dieser sorgfältigen Arbeit mehr erblicken; nicht nur Ehrfurcht vor dem Verstorbenen bewirkt die größere Feierlichkeit; sondern die reine Abgeklärtheit und dabei doch die Fülle der Harmonien dient auch zu einer vertieften Charakteristik der Onoria selbst. Ein ähnliches Aufgreifen stärker drängender Momente im Drama findet sich noch in anderen Opern Lottis, freilich nicht in der Weise ausgeführt wie an der eben genannten Stelle. Es finden sich kurze Akkompagnati im „Constantino", „Alessandro Severo"

---

[1]) Riemann a. a. O. S. 412, Handbuch II, 2.

[2]) Fürstenau a. a. O. Bd. 2 S. 116ff.: „In den Opern Lottis finden sich nur Recitativi secci, die jedoch mit Gewandtheit bearbeitet sind . . ."

und an einer früheren Stelle des „Foca“. Hier verlangt der Text nicht einen Glorienschein in der Musik wie bei dem Gelübde Onorias, sondern sie muß das hastige, herrische Drängen des Foca, das verlegene Stammeln Alessandros und den erwachenden Argwohn in Constantino malen helfen. Am wirksamsten ist wohl im Zusammenhang mit der vorangehenden, erregten Unterredung Alessandros mit Giulia die Stelle, wo Alessandro nun seiner Gemahlin das von seiner Mutter diktierte Verbannungsurteil mitteilen muß. Da setzt in klarer Erkenntnis der vorwärtstreibenden Handlung als Einleitung der folgenden Arie nicht das gewohnte Arienritornell ein: Alessandro, dem die Worte, die er Sallustia zu verkünden hat, in der Seele brennen, versucht sich gleich der schweren Aufgabe zu entledigen und beginnt zu stammeln:



Dazu treten füllend die Schläge der Instrumente, und dann entlädt sich seine Qual in der folgenden Arie unmittelbar in den Worten: „Ah! dirti non poss'io, se non che sei l' cor mio-“. Hier ist einmal eine Stelle, wo man in der Beurteilung dem Werke nur gerecht wird, wenn man das Ende der voraufgegangenen Szene im Verein mit der folgenden im Zusammenhang wiedergibt. Hier fließt der Atemzug von Dichtung und Musik ineinander über, hier liegen die wesentlichen Punkte zum Verständnis der gemeinsamen Arbeit von Dichter und Komponisten. Wohl in keinem zweiten der vorliegenden Werke Lottis hat die wiederholte, gründliche Durcharbeitung des literarischen Stoffes so deutliche äußere Anzeichen hinterlassen. In I, 6 sind vom Komponisten drei Zeilen des Textes, die im Dialog als unmotiviert und überflüssig erscheinen, fortgelassen; auch im vorliegenden Textbuch sind sie mit Tinte eingezirkelt und mit Bleistift durchstrichen. Es finden sich im Verlaufe noch zahlreiche Stellen, an denen sichtbar die Kritik des Komponisten am Drama vorliegt. Es scheinen eigenhändige Korrekturen zu sein, soweit man nach den verwischten und verwitterten Schriftzügen — teils mit Blei, teils mit Tinte — schließen kann.

Als Schriftprobenvergleich kann der bei La Mara[1]) im Autograph wiedergegebene Namenszug des Komponisten gelten. Das Textbuch erscheint unter den sonst in der Dresdener Bibliothek vorhandenen als besonders gebraucht und abgenutzt; auch sind viele Flecke und kleine Brandstellen darin. Es ist möglich, daß diese Defekte von dem bekannten Brauch herrührten, in der Vorstellung den Text beim Licht kleiner Wachskerzen zu verfolgen, oder daß die Beschädigungen von abendlichem oder nächtlichem Arbeiten stammten, was in diesem Falle bei den zahlreichen Zeichen genauester Durchsicht und Prüfung als das Wahrscheinliche erscheint. Diese Züge hier an dieser Stelle zu betonen, erscheint darum wichtig, weil sie eben charakteristisch sind für den Aspekt, unter dem ein Komponist jener Zeit seine Aufgabe betrachtete, die weit davon entfernt war, ein leeres schematisches Gebäude mit darauf zugeschnittener Musik zu behängen.

Den Accompagnatostellen ist im allgemeinen dort, wo sie in künstlerisch wertvoller Weise verwendet sind, bei genauerer Durchsicht in der Wertung ihr Recht widerfahren. Sie sprechen zu deutlich für sich selbst, man hat sie meist als lichtspendende Gipfelpunkte innerhalb der eintönig dunklen Folge des Secco empfunden und beurteilt. Die dringendste Aufgabe in der Aufhellung der für uns entlegenen und unserem Geschmack schon mehr entrückten Opernperiode ist gerade, diesem Stiefkind der abschätzenden Betrachtung — dem Secco — zu Hilfe zu kommen und ihm noch nachträglich, wenn auch mit gelegentlichen Ausnahmen, seine Daseinsberechtigung zu erteilen. Es wird, besonders dem italienischen Rezitativ im Gegensatz zum französischen, häufig der Vorwurf gemacht, daß es rein rhythmisch genommen, schon von einer hervorragenden Eintönigkeit sei — wogegen bekanntlich das französische den wiederholten, belebenden Taktwechsel böte. Es liegt etwas Wahres in dieser Behauptung, da die italienische Sprache in sich noch viel stärker die Neigung zum abschleifenden Gleichfluß in sich trägt als die stärker akzentuierte französische, und so der Sprechgesang sich dieser Eigentümlichkeit in ziemlich weitem Maße anpaßte. Aber ein wichtiges Moment darf bei der Prüfung des Dialoges nicht übersehen werden, nämlich daß hier nicht nur mit dem Sänger, ja viel weniger mit ihm als zugleich mit dem Schauspieler zu rechnen ist. Und nicht vor allem die mimische Wiedergabe ist hier gemeint als vielmehr der dem Inhalt jeweils spontan an-

[1]) La Mara a. a. O. Bd. 1 S. 137 ff.

gepaßte Ausdruck — sowohl im Tempo als im Akzent. Man kann, abgesehen von den zahlreichen Belegen, die uns aus den italienisch-französischen Parallelschriften[1]) und den sonstigen Ausführungen über Rezitative zur Verfügung stehen, gerade das schauspielerische Moment in der italienischen Oper gar nicht genug betonen — man würde der Natur des Italieners von Grund aus Unrecht tun, dem die gestenreiche Deklamation ja schon im Verkehrston mit unterläuft. So war also eine genaue Taktumschreibung bei beschleunigenden wie retartierenden Abschnitten überflüssig; diese Dinge lagen dem italienischen Künstler im Blut; sie wurden zur Temperamentsache. Gewiß hat diese Freiheit ihre Nachteile, vor allem da, wo man, wie eben in unserem Falle, mit von Grund aus verschiedenem Temperament an die Dinge herangeht, und diese begreiflicherweise dann für uns leicht ein verzerrtes Gesicht erhalten.

Ein zweites Moment, das für die Beurteilung ungleich wichtiger wird, ist die musikalische Ausdeutung des stofflichen Gehaltes und der dramatischen Triebfeder im Dialog. Man hat dem Dialog der spätvenezianischen Oper im allgemeinen Werte, die auf diesem Gebiete liegen, schlechthin abgesprochen; und doch sprechen Zeugnisse, den Beispielen selbst entnommen, durchaus für das Gegenteil: nämlich für eine prinzipielle Fundierung der Leitsätze, nach denen der Komponist an die Arbeit ging, bestimmte Affekte durch den rezitierenden Sprechgesang im Verein mit der Instrumentalbegleitung sinngemäß auszudrücken. Es soll im folgenden ein kurzer Überblick gegeben werden, inwieweit hier auf hermeneutischem Wege tiefer in die Erkenntnis eingedrungen werden kann. Schon bei einer flüchtigen Betrachtung fallen gewisse bevorzugte Intervallsprünge, gewisse Harmonien auf, die zunächst bei häufigerer Wiederholung innerhalb eines Werkes oder der Gesamtwerke eines Künstlers — ja schließlich bei einer ganzen Gruppe von Künstlern als schulmäßige Manier erscheinen. Findet nun wohl auch gelegentlich eine derartige Depravierung der Ausdrucksmittel statt, so ist der tiefste und berechtigte Sinn in ihnen damit nicht erfaßt. Ursprünglich und bei ernsten Künstlern haben sie etwas zu sagen; da sind sie die nach ihrem Empfinden adäquate Wieder-

---

[1]) Raguenet, Paralléle des Italiens et des François en ce qui regarde la Musique et les operas, Paris 1702 (übersetzt in Marpurg, Krit. Briefe über die Tonkunst B. I. 1760 S. 65 ff.); Vieuvilles, Comparaison, übersetzt ebenfalls in Marpurgs Krit. Briefen; St. Evremond, Sur les opéras 1706; Riccoboni, Réflexions historiques et critiques sur les théatres d'Europe, Paris 1738.

gabe bestimmter Affekte innerhalb der treibenden Handlung, ja sie wachsen gelegentlich zu einer ganz bedeutenden Größe der Seelenmalerei. Wie reichlich oder sparsam hier in den Formmöglichkeiten innerhalb des Rezitatives geschöpft wird — ob z. B. zum Arioso gegriffen wird oder nicht —, ist wohl mehr oder minder Sache der künstlerischen Individualität. Übrigens war gerade das ariose Rezitativ ein Mittel, das ganz und gar wohl kaum aus der Oper des XVII. Jahrhunderts verschwindet, wie Neißer es annimmt[1]), der das erste bewußte Ausscheiden des Ariosos Alessandro Scarlatti zuschreibt. Tatsächlich trifft dies nicht zu, jedenfalls nicht so allgemein, wie Neißer es ausdrückt: „Alessandro Scarlatti war der ertse, der diese ariose Behandlung des Rezitatives aufgab im Interesse der Belebung des dramatischen Ausdrucks, der doch durch die Koloraturen ohne Zweifel aufgehalten wird". Dagegen findet sich z. B. in dem „Alessandro nelle Indie" von Scarlatti[2]) das ariose Element, wenn auch nicht übertrieben stark, in dem Rezitativ recht häufig vertreten. Gewiß gehören weit ausgebaute Koloraturen, die über das Ziel hinausschießen, nicht in das Rezitativ hinein, doch erscheint mir im allgemeinen das ariose Element eher geeignet, am rechten Platze dem dramatischen Ausdruck nachzuhelfen als ihn zu beseitigen. Überhaupt tut Neißer in seinen Ausführungen über das Rezitativ bei den Zeitgenossen Steffanis hier manchem Künstler auf diesem Gebiet unrecht; aus derartigen Urteilen heraus bilden sich dann Allgemeinanschauungen, die selbst nicht auf der Basis eigenen Quellenstudiums aufbauen können. So nennt er z. B. auch R. Keiser unter den Zeitgenossen Steffanis, die „von Cavalli und Cesti nicht gelernt haben, das Rezitativ geistvoll zu verwenden, die über ein trockenes Deklamieren selten hinauskommen[3])". Nimmt man eine beliebige Partitur Keiserscher Opern zur Hand[4]), so ist von einem eintönig trockenen Deklamieren keineswegs die Rede, sowohl die Prägnanz der Deklamation als auch die geschickte Form des musikalischen Ausdrucks (in Accompagnato und Secco) fehlen nicht.

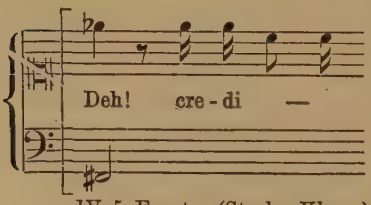
Eine Reihe von Affekten sind es, die sich im Verlaufe der Opern-Dialoge stets wiederholen, wie Zorn, Rache, Schmerz, Verzweiflung, Hochmut, Trotz, Ehrfurcht, Liebe usw. Diesen

---

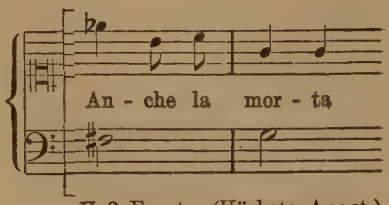
[1]) Neißer a. a. O. S. 86.
[2]) Münchener, Hof- und Staatsbibliothek Ms. Mus. 144 I, 2.
[3]) Neißer a. a. O. S. 86.
[4]) R. Keiser, La Forza della virtù (1700), Adonis 1697, Kgl. Bibliothek Berlin.

Grundstimmungen und ihren verschiedenartigen Nuancierungen im Rezitativ beizukommen, war nun dem Bemühen des Komponisten anheimgestellt. Um jetzt nachprüfend erkennen zu können, welchen Weg er da ging, ist es nötig, jene Distanz nachfühlend in sich zu haben, die er zu Intervallen und Harmonien als Intensitätsmesser für Affekte in sich trug. Eine verminderte Septime, überhaupt verminderte wie übermäßige Akkorde, desgleichen verminderte und übermäßige, jäh ansteigende, wie stark abwärtsspringende Intervalle müssen in tieferem Zusammenhang mit dem Wort gelesen und gehört sein. Dann erscheinen plötzlich jene scheinbar planlos ermüdenden Seiten des — unleugbar häufig zu weit ausgedehnten — Secco als ein im Grunde sinnvoller Aufbau. Um diese Ansicht fester zu begründen, soll nun eine knappe, motivische Übersicht aus den Rezitativen der Lottischen Opern folgen; es sind hier aus einem größeren Verzeichnis nur Stichproben zur Einsicht angeführt.

Als ein Lotti und Zeitgenossen geläufiges Mittel, die starken pathetischen Affekte im Rezitativ wiederzugeben, gilt der Sept-Akkord über fis im Baß mit es in der Singstimme, z. B. im „Constantino“:

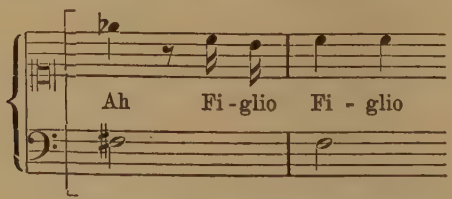


IV, 5 Fausta. (Starke Klage.)



V, 2 Fausta. (Höchste Angst.)

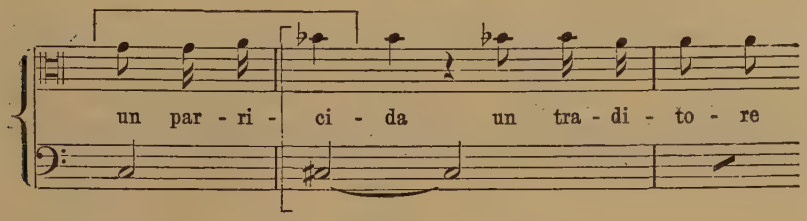
Aus dem „Alessandro Servero“ folge ebenfalls ein Beispiel:



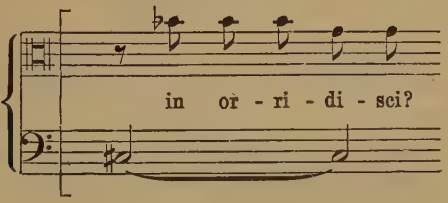
I, 8 Gismonda. (Schmerzliche Empörung.)

Andere zahlreiche Belege für den gleichen Fall anzuführen, würde ins Uferlose gehen, weil begreiflicherweise gerade der-

gleichen Affekte sich im Drama mit am häufigsten wiederholen. Seltener und meist, nach der ihnen eigentümlichen klanglichen Qualität abgewogen, finden sich andere verminderte Sept-Akkorde. So z. B. in Verbindung mit einer geraden, ansteigenden Linie in der Melodie, mit einem chromatischen Halbtonschritt im Baß, der verminderte Septklang cis-b bei der Wiedergabe der Worte „un parricida, un traditore", „Constantino" II, 4:

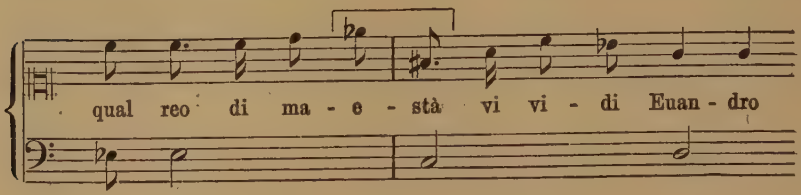


Das Ungeheuerliche des Mordes wird hier durch dies unvermutete Fortschreiten nach dem cis im Baß, in Verbindung mit der steil ansteigenden Melodie, die in dem viermal wiederholten b mündet, in höchst markanter Art zum Ausdruck gebracht. Gerade dies Verweilen auf dem Sept-Akkord und dessen Verschärfung in der betonenden Wiederholung zeigt auf die nachdrücklich beabsichtigte Wirkung. Ein anderes Mal steht der gleiche Sept-Akkord beim Ausbruch tiefsten Abscheus, im Grunde den gleichen Affekt wie oben malend, „Constantino" IV, 2.

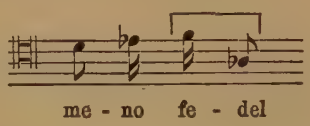


Im allgemeinen tritt das Harmonische im Rezitativ hinter der Bedeutung der Melodieführung, der Deklamation zurück, und so sucht der Komponist seine Absicht eher und leichter in den Intervallgängen und dem rhythmischen Akzent darzulegen, als in der harmonischen Konstruktion. Besonders fein durchdachte Stellen sind dann freilich auf allen drei Gebieten gleichmäßig sorgfältig bearbeitet.

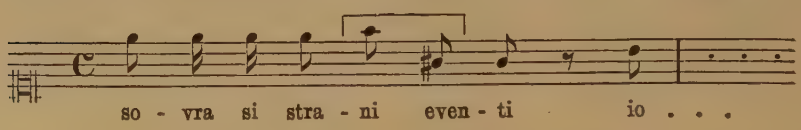
Für den Ausdruck der Ehrerbietung findet man häufig stark abwärtsstrebende Intervallgänge, z. B. im „Ascanio“ II, 13:



Auch dort, wo das gleiche Gefühl in heuchlerischem Sinne uns entgegentritt, kommt der unterwürfige Intervallschritt nach abwärts, so im „Constantino“ I, 1:

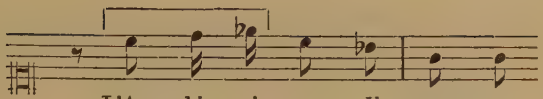


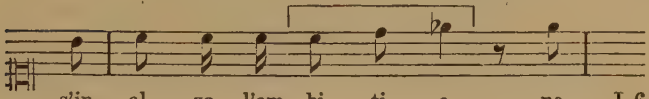
Hier heuchelt Leone dem Constantino Gefolgschaft und Treue. Endlich sei ein drittes Beispiel aus dem „Ascanio“ III, 5 gegeben:

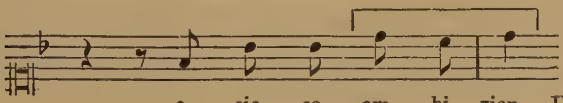


Er fleht zu den Göttern im gleichen Ton der Ehrfurcht wie oben in II, 13.

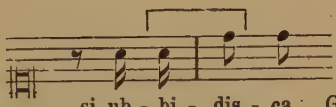
Innerhalb des „Foca Superbo“ lassen sich ganz bestimmte motivische Bildungen verfolgen, die im Zusammenhang mit dem Worte „ambizione“ (Ehrgeiz) auftreten; hier strebt der Molodiegang entweder steil hinauf, oder er bewegt sich in einer Art von trotziger Umschreibung der Höhenlage. Solche Tonmalereien führen über die Arie zurück ins Madrigal. Es mögen nun als Beispiele drei Stellen aus dem „Foca“ folgen, und zwar II, 2; I, 6, und II, 9:



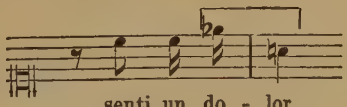




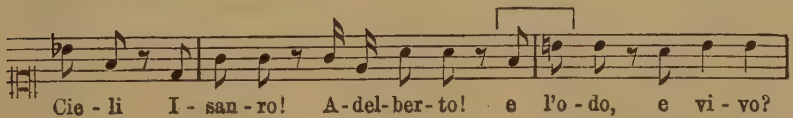
Befehle werden kurz und rhythmisch knapp gefaßt, häufig mit einem herrischen Quartsprung in die Höhe, wie im „Alesandro Severo“ I, 8:



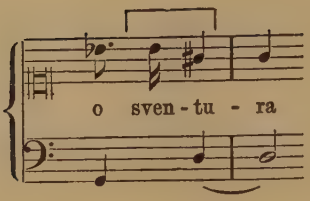
Eine Reihe für sich stellen die zahlreichen verminderten und übermäßigen Intervallsprünge dar, die in der verschiedensten Bedeutung und in verschiedenem Zusammenhang stehen. Meist drücken sie schmerzliche Regungen, zuweilen Verwunderung oder Schrecken aus, so z. B. in I, 7 des „Alessandro Severo“:



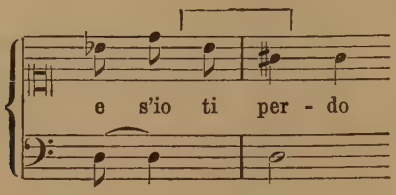
Und in der „Teofane“ III, 3 ruft der erstaunte Ottone aus:



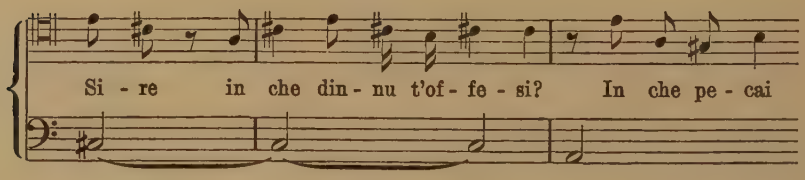
Wieder eine andere Stellung nehmen die abfallenden, verminderten Terzschritte ein; hier ist kein hohes Pathos gemeint, wie bei dem Sept-Akkord; sondern eher eine schmerzliche, resignierte, gequälte Stimmung. So z. B. IV, 2 im „Constantino“ singt der gequälte Licinio:



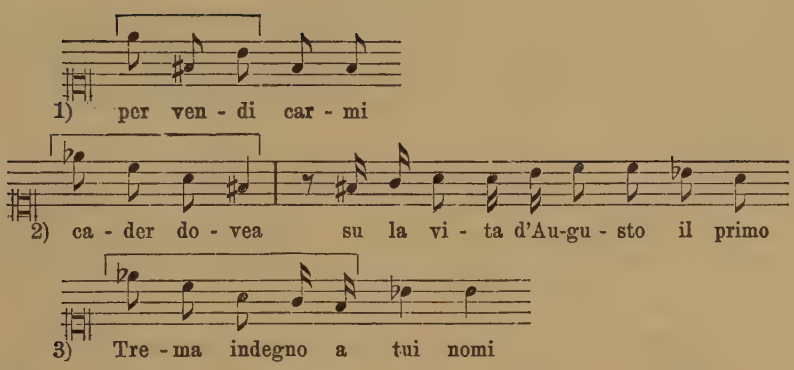
Oder Alessandro in der Angst um den Verlust der Sallustia:



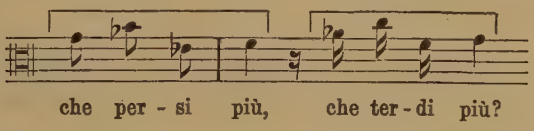
Nun läßt sich natürlich nicht alles auf diese Art schematisieren; es finden Ausnahmen statt, auch wird an einigen Stellen tiefer in die Gestaltungsmöglichkeit des Rezitatives gegriffen, indem, abgesehen von den ins Auge fallenden Intervallschritten, das Ausdrucksmoment in die Biegung der Melodie, in das rein Deklamatorische verlegt wird. So fühlt man aus den Worten des Leone im „Constantino“ III, 2 in der geschmeidigen Art der Wiedergabe fast den devoten Bückling des Heuchlers heraus, wenn er singt:



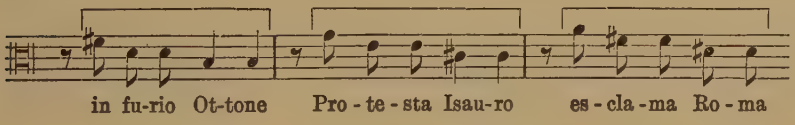
zum Ausdruck der Sicherheit und Strenge ist die entschlossene Bewegung in Dreiklangfiguren oder einfachen Akkordbrechungen beliebt:



Als Steigerung im Rezitativ steht an bevorzugten Stellen die Sequenz, die, wenn man will, auch schon einen ariosen Anstrich hineinträgt. Ein knappes Beispiel dafür bietet folgende Stelle, wo der ungeduldige Constantino mahnt: „Constantino“ III, 7:



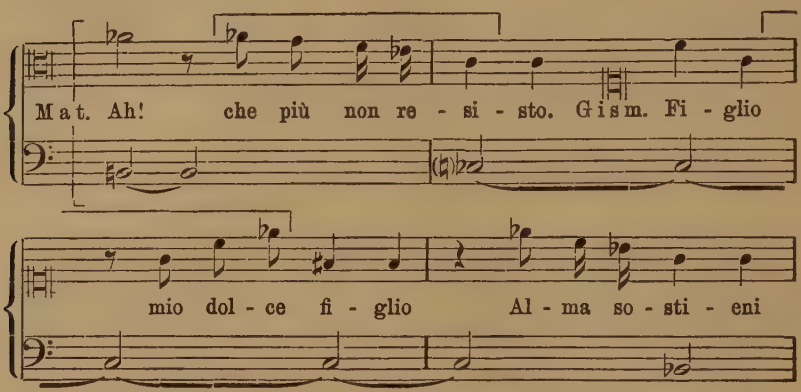
Eine ausgeführtere Sequenz findet sich in der „Teofane“ III, 9, wo Mathilda, gleichsam im stillen Triumph, ihrer Feindin Gismonda die Schreckensbotschaft zu bringen, in die Worte ausbricht:



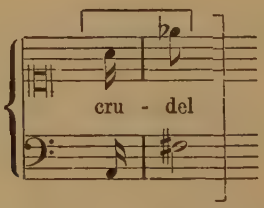
Dies sind Stellen, wo der Dialog nichts weniger als trocken ist, wo eine ganz gehörige Steigerung und ein natürliches Erfassen der dramatischen Potenzen vorliegt.

Bei Abschnitten, wo mit äußerstem Nachdruck vom Komponisten an der musikalisch-deklamatorischen Wiedergabe des Wortes gearbeitet wird, wirken begreiflicherweise nach Möglichkeit alle Faktoren zusammen: Harmonie, Melodie und Deklamation. So z. B. in II, 3 der „Teofane“: Mathilda und Gismonda hören das Todesurteil Adelbertos, und nun ist es um die Fassung der beiden geschehen. Das Ah der Mathilda setzt auf

der Septime H-as″ frei ein, um dann den resigniert abfallenden Tönen auf den Worten: „che più non resisto“ zu weichen. In dem anschließenden Ausruf der Gismonda liegt mehr deklamatorische Wucht mit dem Nachdruck auf „dolce figlio“. Die Stelle lautet wie folgt:

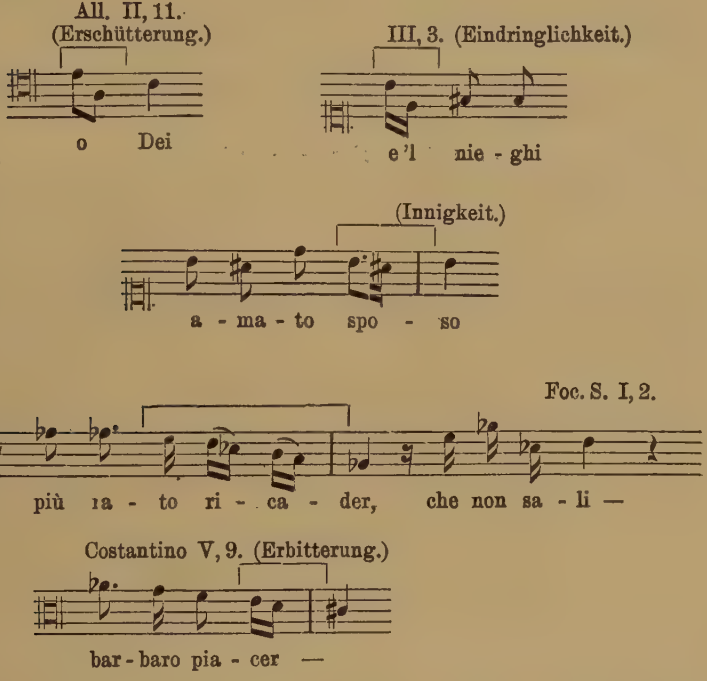


Auch da, wo es sich um die Ausdruckskraft nur eines Wortes handelt, dessen Bedeutung mit möglichster Prägnanz getroffen werden soll, vereint sich eine natürliche angemessene Betonung mit der geeigneten harmonischen Verbindung. Das „crudel“ in III, 9 des „Alessandro Severo“, das Giulia dem Mesenzio entgegenschleudert, ist in dieser knappen Form der Anklage vorzüglich getroffen:



Durchbricht einmal die starke Ergriffenheit irgendeiner der beteiligten Personen den Bann, den ja der Dialog im allgemeinen der freien Stimmungsäußerung des einzelnen auferlegt, so finden kleine oder größere melismatische Bildungen ihren Eingang ins Rezitativ. Da dies — jedenfalls bei Lotti — ziemlich selten und nur an innerlich dazu berechtigenden Stellen vorliegt, kann von einem Aufhalten des dramatischen Flusses, wie es Neißer

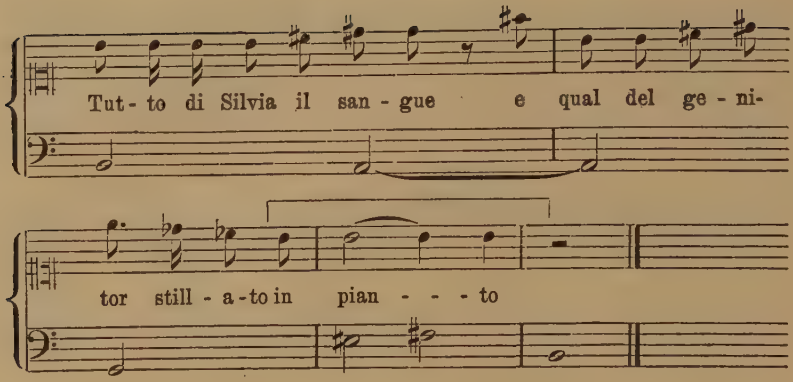
erscheint, nicht die Rede sein[1]). Typisch für die knappste Form der ariosen Beimischung im Rezitativ sind etwa folgende Ausschnitte aus dem „Alessandro Servero“ II, 11, III, 2 und dem „Constantino“ V, 9, wie dem „Foca Superbo“ I, 2:



Stärker, freilich nicht durch das Mittel kleiner Gesangsfiguren, sondern durch die Art der Melodieführung und vor allem der für das Rezitativ ungewöhnlichen Schlußkadenz, erscheint das Rezitativ der Silvia in II, 1 des „Ascanio“ mit ariosem Element untermischt. Sie schwankt zwischen Pflicht und Neigung und, gleichsam einer inneren Notwendigkeit folgend, durchbricht ihr Ausruf die starre Form:

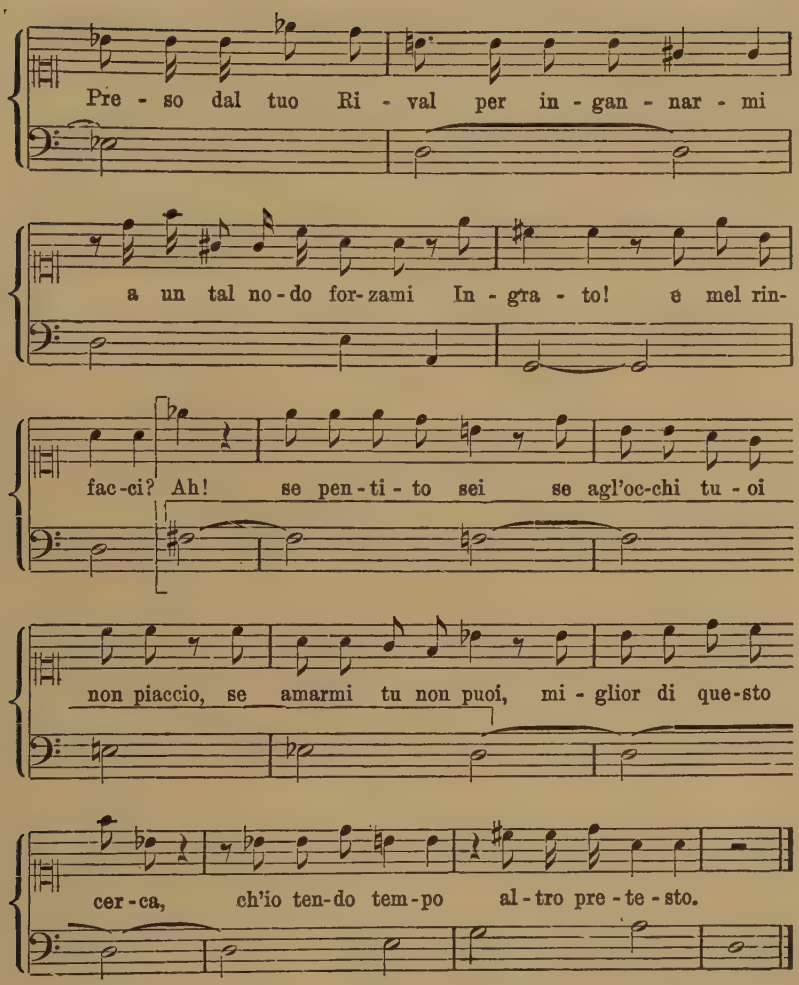
---

[1]) Neißer a. a. O. S. 86.



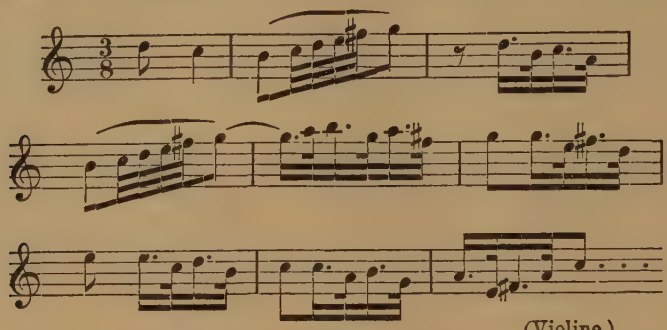
Die Absicht der voraufgegangenen Ausführungen war nach dem ihm gebührenden Maßstabe, dem Rezitativ im allgemeinen gerecht zu werden und im besonderen eine gültige Unterlage zu finden, auf der speziell die Kunst Lottis im Rezitativ gewertet werden kann. Einen klaren Überblick über das mit Geschick im Dialog verteilte Können auch dem zu bieten, dem das Material nicht zur eigenen Ansicht zur Verfügung stand, wäre im vollen Maße doch nur an Hand der einzelnen Analysen möglich. Hier, wo es sich aber um das Zusammenfassen unter allgemeineren Gesichtspunkten, aus der analytischen Arbeit gewonnen, handelt, müssen — als bei weitem nicht erschöpfende Beispiele — die wenigen angeführten Proben gelten.

Die Steigerung im Dialog innerlich mit der folgenden Arie zu verbinden, die Linien der Personencharakteristik möglichst klar herauszuheben, erscheint als die maßgebende Richtschnur der musikalisch-dramatischen Gestaltung innerbalb der Werke Lottis. Einmal errungene Höhen sich möglichst nicht entgleiten zu lassen, sondern als neue Ausgangspunkte zu erfassen, ist die künstlerische Leistung, die Lotti in seinem Rezitativ zumeist erwirkt. Es soll noch zum Schluß ein überzeugendes Beispiel folgen, in welchem Sinne dies organische und für den einheitlichen Verlauf so wichtige Ineinandergleiten von Rezitativ und folgender Arie gemeint ist. Die Probe ist der „Teofane“ II, 5 entnommen; Ottone und Teofane, beide von leichter Eifersucht erfüllt, fachen gegenseitig in sich noch unbewußt diese Regung zu größerer Intensität an; Teofanes Stolz empört sich zum Schluß, und in der folgenden Arie verlangt sie knapp und klar gerade Auskunft von Ottone:



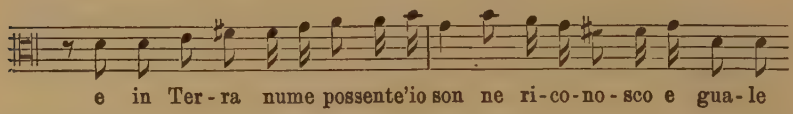
Während Ottone und Teofane jeder mehr aus sich herausgehen, werden die Harmonien kühner; nach dem bekannten ah auf der verminderten Septime über fis schreiten die Bässe wie in zornig schmerzlichem Nachhall chromatisch vom fis bis d abwärts, und ohne befreiende Lösung schließt der Dialog. In der gleich anschließenden Arie klingen nun in den heraufschnellenden, kurzen 32 tel Figuren der Violinen all die erregten Geister der Eifersucht und des Zornes noch nach, und wie im Eigenwillen eines

ganz energischen Sinnes folgen die bestimmten, bedrohlichen punktierten Sechszehntel in kurz umrissenen Rhythmen:



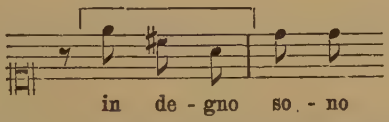
(Violine.)

Der starke, kontinuierliche Fluß, der durch die Opern Lottis geht, hat seinen Grund, abgesehen von diesem straffen Ineinanderhaken der einzelnen Formen, gemäß ihren Inhalten, in der eindeutigen Art wie die einzelnen Charaktertypen aufgestellt und dann im Verlauf konsequent weiter ausgebaut werden. Die Persönlichkeiten werden in ihrer Wesenheit erfaßt und dementsprechend musikalisch bezeichnet. So tritt uns gleich in I, 1 des „Foca Superbo“ Foca selber entgegen als der Herrische, Eigenmächtige, dessen Worte unumstößlich gelten müssen:

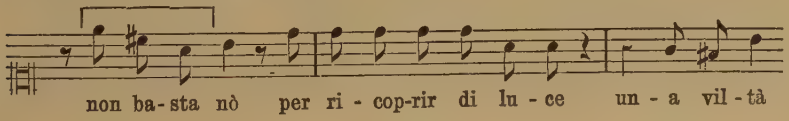


Dieser Zug wird bei näherer Bekanntschaft mit ihm immer noch stärker herausgearbeitet. Seine erste und dann auch die folgenden Arien im Zusammenhang mit den angepaßten Dialogabschnitten geben ein einheitliches Bild, das als bemerkenswerte Züge unbeugsame Härte, bis zum Cäsarenwahnsinn gesteigerten Herrschsinn und rohe Tyrannei in sich trägt. Nicht ein einziges Mal spielen weiche Momente mit hinein, musikalisch sind seine Partien rhythmisch scharf umgrenzt, reichlich mit zornigen Läufen versehen und häufig durch ganz ungewöhnlich ausgedehnte, prägnante Ostinato-Baßführungen charakteristisch unterstützt. Von der prinzipiell einheitlichen Zeichnung der bedeutsamen Persönlichkeiten konnte es für den Komponisten nicht weit sein bis zum Erinnerungsmotiv als natürliches Ausdrucksmittel für die feinere Führung der psychologischen Fäden. In den meisten Opern läßt sich freilich mehr, analog zu dem „ideellen Programm“

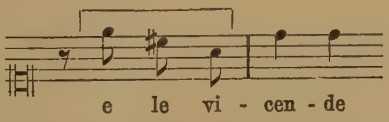
von Heuß[1]), ein ideelles Erinnerungsmotiv feststellen als geradezu ein wörtliches. In einem Falle liegt aber die motivisch gleiche Führung der entsprechenden Stellen so klar, daß man getrost den terminus in seiner vollen Bedeutung anwenden kann. Gerade dieses Moment, das so stark auf die alten Venezianer hinweist — seit Monteverdis „incoronazione" ist diese Art der musikalischen Motivierung wohl nie mehr ganz aus der Oper geschwunden —, wird neben der induviduellen Art der Dialogbehandlung, die stellenweis nur aus dem bewußten Studium Cavallis herausgewachsen sein kann, später noch einmal als wichtig bei der stilkritischen Einstellung Lottis in den Vordergrund treten. Der eine oben genannte Fall findet sich ebenfalls im „Foca Superbo", und zwar bei der Figur des Cinisco. Wo er im Stück auftritt, begegnen die klaren einfachen geraden Dreiklangfiguren. In I, 5 heißt es:



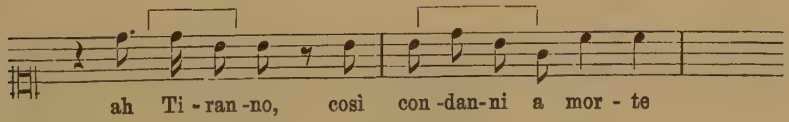
Kurz darauf lehnt er entschieden das Ansinnen Teofanias, Foca zu töten und sie dann unter Empfang der Königskrone zu heiraten, mit folgenden Worten ab:



Noch einmal, bei der wiederholten Weigerung, gleichsam zur Bekräftigung, daß er immer der gleiche bleibt, kommt dieselbe absteigende Dreiklangsfigur:

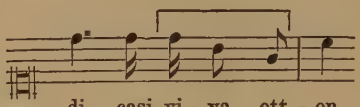


Auch als Cinisco sein Todesurteil hört, taucht die bekannte Figur auf:



[1]) Heuß a. a. O. S. 420ff.

und wie Cinisco sich selbst das ganze Stück hindurch getreu bleibt, so bildet gleichsam den Ausklang in der letzten Szene des letzten Aktes eben die bekannten Dreiklangsschritte:



Es war die Absicht der voraufgegangenen Ausführungen, aufzuzeigen, in welcher Art Lotti die musikdramatische Bedeutung innerhalb seines Schaffens erfaßte, was für ihn der Chor besagte oder wenigstens besagen konnte, welche Gestaltungsmöglichkeiten ihm die weitausgesponnenen Flächen des Dialoges boten, und wie fast überall, mehr oder minder glücklich gelöst, der Versuch vorliegt, seelische Vorgänge, Charakterentwicklungen, psychologische Momente an der Wurzel zu greifen und ihnen einen möglichst überzeugenden Ausdruck abzugewinnen. Es muß noch einmal betont werden, daß die Fähigkeiten, mit denen von ihm an diese Aufgabe herangegangen wird, keine genial überragenden waren, daß sie sich aber, mit einem sicheren Können, feinem Geschmack ausgestattet, und mit einem guten Teil künstlerisch wertvoller Intuition untermischt, an einzelnen Stellen über das Durchschnittsmaß erheben. Wichtiger als die tatsächlich praktische Ausführung erschien hier die prinzipielle Kraft, die hinter dem Schaffen Lottis ganz fraglos steckt und das eigentlich Bedeutsame an seinen Bühnenwerken ausmacht.

III.

Es soll nun, nachdem die Opern ihren einzelnen Bestandteilen nach und diese in ihrer Bedeutung für die Entwickelungsfrage einzelner Probleme — musikalischer und musikdramatischer — betrachtet wurden, zu einer zusamenfassenden stilistischen Wertung und Einstellung der Opern geschritten werden.

Sie zeigen im großen die für das „dramma musicale" jener Zeit maßgebende Anlage in der Aktgliederung und der Beifügung verschiedenartiger Einlagen zwischen den Akten. Bis auf eine Ausnahme, den „Constantino" aus dem Jahre 1716, erscheinen die Opern in der nach italienischer Art üblichen Einteilung: Drei Akte, mit oder ohne Intermezzi zwischen den einzelnen Akten, an deren Stelle zuweilen auch das Ballett oder eingeschobene Huldigungschöre treten[1])". Der „Constantino" zeigt in seinem Aufbau eine Anlehnung an die französische Richtung mit der Gliederung in fünf Akte. Finden zwischen den einzelnen Akten Intermezzi statt, so sind sie nicht von Lottis Hand, es sind hier die verschiedensten Komponisten vertreten, die in diesen Stücken wertvolle Stilvergleiche den Lottischen Werken gegenüber liefern, besonders dem Teil aus ihnen, in dem er selbst die gleiche Gattung bearbeitet. Das Material hierzu liegt in dem Band vor, der gemeinsame Intermezzi von Lotti und Fr. Gasparini enthält. Es wird in folgendem noch näher davon zu sprechen sein.

Lotti zeigt sich in der Oper und den angrenzenden Gebieten als ein Künstler, der sich mit gutem Recht und Erfolg auf diesem Felde betätigt. Man kann bei seinen Werken kein Gesamturteil fällen, das auch den Einzelheiten — Schwächen wie Vorzügen — gleich gerecht würde. Es gehört zu der Charakteristik der Lottischen „opera seria", daß ihr Wert stets ein

[1]) Fürstenau a. a. O. Bd. 2 S. 142 ff. „Ballett von dem Ballettmeister Duparc, Musik dazu von dem Konzertmeister Volumier; die Huldigungsgesänge der Felicità und der Najade zwischen den Akten sowie den Schlußgesang der Germania führte die eigens hierzu angeworbene Coralli aus".

unterschiedlicher ist, daß Lotti nicht so sehr durch ein Gleichmaß seiner Leistungen innerhalb der einzelnen Werke wirkt, als durch eine ihm eigentümliche und für ihn charakteristische Verteilung von Licht und Schatten.

Wie bereits bei Beginn der Arbeit dargelegt, fällt Lottis Schaffensperiode in der Oper in die Zeit, wo Altes sich an Neuem reibt, wo die venezianische Schule schon arg im Niedergang begriffen ist und der Oper neue Lebensströme aus Neapel zufließen. Die Opern Lottis tragen denn auch so stark den Stempel ihrer Zeit, wie es nur angeht; freilich steht wohltuend hinter der Verquickung von Stilelementen zweier aneinandergrenzender und ineinandergreifender Entwickelungsepochen die ausgesprochene Begabung des feinen Musikers und vor allem des scharf fassenden Dramatikers. Es wird im folgenden erkenntlich werden, daß man Lotti weder als einen reinen Vertreter des spätvenezianischen Stiles, wie ihn Riemann faßt[1]), nehmen, noch daß man in ihm etwa schon einen bedingungslosen Anhänger der Frühneapolitaner sehen kann.

Die besonderen Stilmerkmale, die sich andeutungsweise schon in den früheren Kapiteln dieser Ausführungen finden, sollen von vornherein in zwei Gruppen geteilt werden: in solche, die die venezianische Schule in Lotti betonen, und solche, die die Durchdringung mit den Elementen der neapolitanischen Schule zeigen.

Die Zugehörigkeit Lottis zu Venedig geht in ihren stilistischen Kennzeichen meist bis auf Cavalli oder gar Monteverdi zurück. Hierher gehört vor allem, als eine markante Eigenschaft, die Vorliebe für die Bewegung innerhalb einzelner Dreiklangsintervalle und die Prägnanz in der dramatischen Charakteristik. Oft bestehen ganze Arien nur aus einer gut deklamierten und wirkungsvoll gestalteten Zerlegung der Grundackorde. Ein pachtvolles Beispiel dafür gibt die Arie des Emireno, „Teofane II, 8: „Le profonde vie dell'ond . . . ," noch dazu einer der seltenen Fälle, wo eine vollberechtigte Baßpartie in einer „opera seria" erscheint. Dieses Beispiel gewinnt noch aus dem Grunde an Bedeutung, weil Händel in seinem „Ottone"[2]) den gleichen Text komponiert hat, ihn aber mit dieser einfachen, zwingenden Schlagkraft nicht getroffen hat. Hier klingen die Fanfarenmotive der alten Venezianer an, in der schmetternden Begleitung sowohl, wie in dem Gesangspart. Es ist übrigens

---

[1]) Riemann, Handbuch der Musikgeschichte Bd. 2, 2 S. 412ff.
[2]) Händel, Gesamtausgabe, Leipzig 1881, Bd. 12 Akt 2 Szene 9 S. 72.

eines jener Stücke, das zweifellos eine Verstärkung durch Trompeten verlangt. Die Kraft, die Eindeutigkeit und die Klarheit des Gesangseinsatzes weisen auf die künstlerische Verwandtschaft mit Cavalli, überhaupt mit den Großen aus Venedigs Vergangenheit hin. Es ist kaum zu erklären, daß diese wunderbare Kraft, die unmittelbar aus dem ganzen Stück spricht, an so manchem Kritiker, wie z. B. Fürstenau[1]) und Schiedermair[2]), eindruckslos vorübergegangen ist.

Ferner gehört hierher seine ausgesprochene Vorliebe für die Sequenzierung in kleineren und größeren Abschnitten, ein altes, schon von Monteverdi her zur venezianischen Oper gehörendes Gut. Schon an einem anderen Ort ist dieser Stileigentümlichkeit Lottis gedacht worden, als nämlich die Steigerungskraft seines Rezitatives und die Vorliebe für die Sequenzkoloratur Gegenstand der Behandlung waren.

Ebenfalls ein Stilmoment, das sich schon von den frühen venezianischen Opern über Steffani und seine Zeitgenossen bis nach Neapel hinein fortpflanzt, sind die zu vielfachem Ausdruck häufig angewendeten Skalenmotive. Sie sind Allgemeingut der Opernschreiber jener Zeit und finden sich in mancherlei Gestalt auch bei Lotti. Dort, wo sie nicht einen unmittelbaren Ausdruck wiederzugeben haben, wie bei Zorn, Rache oder sonstiger Erregung, stehen sie gewissermaßen als eine majestätische Geste zwischen periodischen Abschnitten usf. In dieser Weise sind sie vielfach in den Ouvertüren bei Lotti gebraucht. Ein viel subtileres Ausdrucksmittel ist dann die chromatische Skala, die sich ebenfalls in feinsinniger Weise in seinen Werken findet. Es ist eine irrige Ansicht Neißers[3]), wenn er Cesti als den Ersten bezeichnet, der einen chromatischen Skalenbaß anwendet, hier ist es schon Cavalli, der diese Art der Motivbildung auf dem Gebiet der Oper brachte[4]).

Dann deutet ebenfalls die markige und knappe Art der Melodieführung, wie sie bei den Charakterarien erwähnt wurde, in ihrer Prägnanz und dramatischen Gedrungenheit auf die Schule Cavallis hin. Gerade diese starke und an einzelnen Stellen

---

[1]) Fürstenau a. a. O.

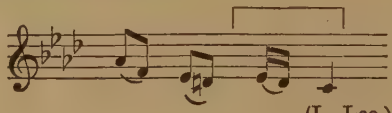
[2]) Schiedermair, Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des XVIII. und XIX. Jahrhunderts (Simon Mayr Bd. 1 1906, Bd. 2 1910.)

[3]) Neißer a. a. O. S. 103.

[4]) Kretzschmar, Die venezianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis a. a. O. S. 42: „In der Form erregt die Nummer (L'alma ria . . . Cassandra) deshalb besonderes Interesse, weil hier zum ersten Male in der Oper das Mittel des chromatischen basso ostinato im Sologesang auf bedeutende Weise verwendet ist".

ausgesprochene Richtung auf das Drama innerhalb der Oper, das besonders in Abschnitt IIB gewertet wurde, ist ein Zug, der stark nach Venedig und seinen Lehrmeistern weist. Das Erfassen des Dialogs als ein wahrhaftes Ausdrucksmittel dramatischer Entwickelung, die mehr oder minder geglückten Versuche, den Chor als mitbestimmend in das ganze Gefüge einzubeziehen, die fein angelegte psychologische Motivierung und das Streben nach Einheitlichkeit in der Personencharakteristik, wie sie im einzelnen aufgezeigt wurden, all dies zeugt für ein bewußtes Anerkennen und Aufnehmen der Fundamente der alten venezianischen Oper. Auch das Erinnerungsmotiv, das in dem gleichen Zusammenhange behandelt wurde, muß hier noch einmal erwähnt werden als ein Stilmerkmal, das, seit der „incoronazione di Poppea" von Monteverdi, nicht mehr aus der Oper verschwunden ist, und das seinem Ursprung nach durchaus als zu Venedig gehörig betrachtet werden muß.

In die zweite Gruppe gehört das entschiedene Aufnehmen aller von Scarlatti und in Neapel gepflegten Formen, vor allem des festen Ouvertürentypes und der großen dreiteiligen da-capo-Arie. Ferner weist die Beherrschung und Formung der Gesangskoloratur entschieden auf die aus der Neapolitanischen Schule hervorgegangene Blüte des Sologesanges hin, die in ihrem späteren Übermaß der Entwicklung der Oper so verhängnisvoll wurde. Auch finden sich eine Reihe von Motivbildungen kleinerer und größerer Ausdehnung, die ihrer Struktur nach eine Verwandtschaft mit entsprechenden Schöpfungen Pergolesis[1]) und Leos aufweisen. Hiermit sind vor allem die in reichlichem Maße vorhandenen abfallenden Achtelfiguren am Schluß gemeint, die etwa folgendermaßen lauten:



(L. Leo.)

Noch an einem anderen Moment zeigt sich eine starke Beeinflussung durch Neapel und zwar in bestimmten rhythmischen Gliederungen der einzelnen Stücke innerhalb der Opern. Das Siciliano und das Pastorale im $^{12}/_{8}$ (bezw. $^{6}/_{8}$) Takt hat schon erheblich abgefärbt, in diesen Gebilden herrscht dann meist in bevorzugter Weise der Rhythmus mit den punktierten Achteln, die gerade bei weichen melodischen Stellen in den Werken Pergolesis sich wiederholt finden. Dergleichen Anklänge kann

[1]) Pergolesi, Stabat mater ... (Eia mater, quae dolebat ...).

man besonders häufig im „Constantino“ im ersten Akt finden. Es ist im Voraufgegangenen dargelegt worden, welche Stellung Lotti dem Rezitativ gegenüber einnimmt, und wie eine Abfertigung mit dem Worte „Parlando“ durchaus nicht am Platze ist; nichtsdestoweniger kommen doch auch Strecken im Secco der Lottischen Opern vor, die schon stark an einen wenig differenzierten Sprechton gemahnen. Der innere Anlaß, aus dem heraus dies bei Lotti geschieht — meist die Minderwertigkeit des zugrunde liegenden Textes —, ist an dieser Stelle von keiner Bedeutung, sondern vielmehr die Erscheinung, daß sich auch auf diesem Gebiete beide Stileinflüsse begegnen. In diesem Falle überwiegt jedoch stark der dem sogenannten Parlando entgegengesetzte Stil.

Bei der Übernahme der Formen einerseits, wie bei dem Übergehen gewisser Formen andererseits, sei vor allem Eines erwähnt, das sich bei eingehenderer Betrachtung seiner Werke zeigt: das schon bei dem Abschnitt gelegentlich der Arien gezeigte, fast völlige Fehlen liedmäßiger Bildungen, wie sie gerade aus dem Boden des venezianischen Volksliedes so rein und teilweise fruchtbar in die Oper übergingen. Sie sind ein Charakteristikum für die Zeit Pallavicinis, ureigenstes Gut der venezianischen Richtung. Hier hat nun der Kunstgesang, die große Arie, erstickend auf die kleinen abwechslungsreichen Gebilde gewirkt, die an der rechten Stelle, auch in der „opera seria“, durchaus angebracht und erfrischend sein konnten. Aber gerade dies Verschwinden der kleineren Form auf Kosten der Kunstmusik um jeden Preis ist auch ein Symptom, das auf die nahe Beeinflussung durch Neapel deutet.

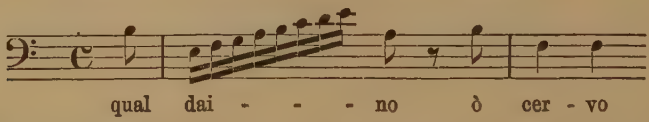
Will man ihn stilistisch einordnen, so muß man Lotti sowohl als einen der letzten Vermittler venezianischer Opernkunst, zugleich aber auch als Repräsentanten der Frühneapolitaner erfassen. Und es ist gerade die Vermischung dieser beiden Stilelemente, die die ihm eigene Bedeutung als Opernkomponisten ausmacht. Mag in formaler Hinsicht der Einfluß der Neapolitaner sichtbarer geworden sein, so scheinen doch bei Lotti seiner ganzen inneren Richtung nach, da, wo die Kraft und Neigung der eigenen Persönlichkeit die Form bestimmt, die Beziehungen und die Wesensverwandtschaft stärker zu den Altmeistern der venezianischen Schule hinzuneigen.

Ein paar Worte, die Dessoir[1]) gelegentlich der geistigen Einheit sagt, die sich in den verschiedenen Formen auswirkt,

[1]) Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin, 7. bis 9. Oktober 1913. Bericht herausgegeben vom Ortsausschuß, Stuttgart 1914; Eröffnungsrede S. 48.

mögen hier am Platze sein: „Diese Einheit besteht jedoch nicht für sich selbst; sie bekundet sich ausschließlich darin, daß die eine Periode ohne die andere vernünftigerweise nicht möglich ist, daß jeder Stil den Hinblick auf einen früheren und einen kommenden enthält. In den Verweisungen aufeinander ist der Zusammenhang zu finden; die Vergleichbarkeit der geschichtlichen Sonderwerte sind dadurch erzielt, daß die in ihnen tätigen Kräfte als verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten desselben Gesetzes erkannt werden". Nur aus diesem Sinne heraus kann die volle Einheitlichkeit erfaßt werden, die sich in den Werken Lottis bekundet.

Man gewinnt aus seinen Werken durchaus den Eindruck, daß er sein Bestes in den Opern dort leistet, wo Ernst, dramatische Schlagkraft, auch da, wo Pathos von ihm verlangt wird. Ein liebenswürdiges Musizieren, gar humoristische Effekte, wie sie die Intermezzi des Fr. Gasparini im „Ascanio" bringen, trifft man bei Lotti auch in seinen Intermedien kaum an. Es mag auf diesen Zug zurückzuführen sein, daß sich in den Lottischen Opern nie die sonst auch in der opera seria meist vorhandenen komischen Personen finden, sei es die oft wiederkehrende Amme oder der tölpelhafte Diener; eine Figur, die dies Gebiet streift, findet sich im „Giove in Argo", der freilich nicht in dem Sinn zur „opera seria" gehört, sondern, wie sein Titel besagt, ein „melodramma pastorale" darstellen soll. Es ist dies auch der einzige Ort, an dem sich Züge von Komik finden, wenn Milo bei dem Tode seines Herrn ausruft: „E morto il mio salario, e fiiggir mi conviene qual daino ò cerva



Freilich überraschten nach dieser Hinsicht zwei Werke Lottis, das eine ist die bereits in dem Verzeichnis angegebene Serenata aus der Bibliothek des Schlosses Wiesentheid und dann die „ragazza mal custodita" (ballo per il clavicembalo) aus der gleichen Bibliothek. Diese Serenata, im Stil der Indermedien gehalten, weist manch feinen, gefälligen Zug auf. Das Ergebnis der im einzelnen unerheblichen Analyse dieses Werkes ist für die Gesamtbeurteilung der schöpferischen Kraft Lottis auf dem Operngebiet doch wichtig genug, weil sie eben in ihm jene neue Seite aufdeckt, die innerhalb ernsterer Tonwerke am geeigneten Platz manchmal vermißt werden muß. Das andere Werk ist aus noch einem Grunde bedeutsam, hier an diesem Platze er-

wähnt zu werden, weil die Gattung dieses kleinen Stückes nicht von vornherein klarliegt. Der Name „La ragazza mal custodita“ läßt eigentlich mehr auf ein singspielartiges Gebilde als auf reine Instrumentalmusik schließen, dagegen spricht der Hinweis: „ballo comico per il clavicembalo“, der eben nur auf das Instrument deutet. Das Wort „ballo“ schließt freilich auch gleich den Begriff des Tanzes ein. Das Wahrscheinliche ist, daß man unter „Ballo comico“ wohl eine Art von Tanzpantomime verstanden hat, da für gesungene Partien, im Verhältnis zum Gegenteil, nur geringe Anzeichen sprechen. Es handelt sich im Großen um eine Folge einzelner kleiner Formen, der als Einleitung eine „overtura“ voransteht, die gleich im Anfang die Verwandtschaft mit der Tanzsuite betont. Im Charakter, ja oft auch im thematischen Anklang, sind die einzelnen kleinen Stücke innerlich miteinander verbunden und entwickeln sich zum Teil eins aus dem anderen. Zwei Elemente stehen sich hauptsächlich gegenüber: ein ausgelassen übermütiges und ein weiches, überlegendes. Beide sind in der overtura schon überzeugend vereint. In den kurzen Vorschlägen, den krausen 32tel Figuren, dem unaufgelösten Septakkorden liegt etwas Keckes, Aufreizendes, dem in ruhiger Achtelbewegung das Gegengewicht gehalten wird. Die Absicht der programmatischen Charakterisierung eines launischen Mädchens mit dem Gegenspiel ernster Ermahnung oder eindringlichen Bittens ist hier unverkennbar; und im großen wird sie auch weiterhin durchgeführt. Die kleinen Stücke mit der Überschrift „Grazioso“, „Andante“, „Marcato“ ... sind völlig nach dem Vorbild von Gesangstücken eingerichtet mit den Vermerken: da-capo, Sin al fine, senza ritornelli usw. Es scheint, daß in den Ritornellen der mit dem Spiel verbundene Tanz unterbrochen wurde, ganz nach Muster der Opernarie; ähnlich wie in der zuvor genannten Serenata erstaunt hier die gewandte Beherrschung des graziösen Tones, der in der hier gebrauchten Form zum ersten Male ganz entschiedene Einflüsse der stark entwickelten und formsicheren französischen Tanzsuite aufweist, der die Entfaltung der heiteren und leichten Klangelemente Lebensbedürfnis war.

An diesen kleinen Proben, der Serenata und dem „ballo comico“, erkennt man, wieviel umfassender die schöpferischen Anlagen und das künstlerische Gestaltungsvermögen Lottis war, als man schlechthin nach lediglicher Kenntnis seiner großen Opern vermuten könnte.

Alles in allem aber bleibt als Endresultat doch bestehen, daß Lottis stärkstes und persönlichstes Streben nach voller künstlerischer Entfaltung dort zu suchen ist, wo von ihm ge-

fordert wird, starke Affekte zu zeichnen, wo es gilt, menschliche Konflikte aufzuzeigen, wie Kämpfe zwischen Pflicht und Neigung oder zwischen Herrschsucht und weiblicher Milde — ein Zug, der in den Frauenrollen seiner Opern häufig wiederkehrt und musikalisch eindringlich und wahr wiedergegeben wird. Es mag als ein Verhängnis, sein Verhängnis erscheinen, daß sein Streben darnach ging, ein echtes, packendes „drama musicale“ zu schaffen, daß dazu aber ihm weder die äußeren Vorbedingungen — im Text — gegeben schienen, noch daß hierzu auch seine Kraft ganz ausgereicht hätte.

Mag man zu seinen einzelnen Leistungen stehen wie man will, Lotti hat als Opernkomponist einen Platz ausgefüllt, der in jeder einschlägigen Betrachtung wohl verdiente Beachtung verlangt. Jeder, der wie er zu den einzelnen Fragen der Opernentwicklung eine tatkräftige Stellung eingenommen hat, hilft mit, die Physiognomie seiner Epoche zu prägen. Lotti hat in gleicher, wenn nicht höherer Weise eine Berechtigung, mit Achtung in der Operngeschichte genannt zu werden wie etwa Pallavicino. Ja, es gibt Stellen in seinen Opern, die es durchaus erlauben, seinen Namen neben Steffani und den jungen Händel in der Oper zu stellen. Das Bild, das man von ihm aus seinen Werken gewinnt, ist ein grundsympathisches; es ist hier ein Künstler am Schaffen, der vor allem in jeder Note ehrlich und echt ist; es findet sich nichts Gespreiztes oder Stilisiertes; mag hie und da das Vermögen hinter dem angestrebten Ziele zurückbleiben, so ist doch jedes seiner Werke von der starken Empfindung einer wahren und tiefen Künstlerschaft getragen.

Anmerkung: Von der geplanten Beifügung eines ausführlichen Notenanhanges mußte leider wegen der erhöhten Druckerschwerung abgesehen werden.

Robert Noske, Borna-Leipzig, Großbetrieb für Dissertationsdruck.

Lebenslauf.

Am 25. Juni 1893 wurde ich, Charlotte Spitz, als Tochter des Bankiers Emanuel Spitz, jüdischer Konfession, zu Berlin geboren. Ostern 1912 verließ ich das städtische Mädchen-Real-Gymnasium zu Charlottenburg mit dem Zeugnis der Reife. Von Oktober 1912 an studierte ich 7 Semester an den Universitäten Berlin und München. Von August 1914 bis November 1915 unterbrach ich das Studium und pflegte an der Königl. Charité zu Berlin und einem preußischen Reserve-Lazarett zu Charlottenburg. — Ich hörte musikwissenschaftliche, literarhistorische, philosophische, psychologische und paläographische Vorlesungen bei den Herren Professoren: Kretzschmar, Wolf, Simmel, Stumpf, Sandberger, Kroyer, Muncker, Wölfflin, Fischer, Becher, Bühler und Hellmann.